

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

LARISSA ALVES MEDRADO

**LINGUAGENS ARTÍSTICAS E O USO DA AYAHUASCA:
POVOS INDÍGENAS HUNI KUIN E SHIPIBO KONIBO**

**GUARULHOS
2020**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

LARISSA ALVES MEDRADO

**LINGUAGENS ARTÍSTICAS E O USO DA AYAHUASCA:
POVOS INDÍGENAS HUNI KUIN E SHIPIBO KONIBO**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
História da Arte

Orientação: Prof.^a Dr.^a. Ilana Seltzer
Goldstein

**GUARULHOS
2020**

Na qualidade de titular dos direitos autorais, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita desse trabalho no Repositório Institucional da UNIFESP ou em outro meio eletrônico da instituição, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico para fins de divulgação intelectual, desde que citada a fonte.

Medrado, Larissa Alves.

Linguagens artísticas e o uso da ayahuasca: Povos indígenas Shipibo Konibo e Huni Kuin : Larissa Alves Medrado. – 2020. – 81 f.

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado em História da Arte) –
Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas.
Orientador: Ilana Seltzer Goldstein.

1. Arte indígena. 2. Kene. 3. Ayahuasca. I. Prof. Dr. Ilana Seltzer Goldstein. II. Linguagens artísticas e o uso da ayahuasca: povos indígenas Shipibo Konibo e Huni Kuin.

Larissa Alves Medrado

**Linguagens artísticas e o uso da ayahuasca:
povos indígenas Shipibo Konibo e Huni Kuin**

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Universidade Federal de
São Paulo como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
História da Arte
Orientação: Prof.^a Dr.^a Ilana Seltzer
Goldstein

Aprovação: ____/____/____

Prof.

Dr. Ilana Seltzer Goldstein

Universidade Federal de São Paulo

Prof.

Dr. Marta Denise da Rosa Jardim

Universidade Federal de São Paulo

RESUMO

A pesquisa se volta para os povos indígenas amazônicos Huni Kuin e os Shipibo Konibo buscando analisar como se manifestam, quanto as diferentes combinações de linguagens artísticas. Temos o intuito de observar como a arte indígena desses povos se relaciona com as práticas xamânicas e o uso de substâncias psicoativas, diante da primazia das plantas como fonte de conhecimento e visão. O estudo se volta principalmente para a arte ancestral dos grafismos *kene* e o poder performativo dos seus desenhos geométricos, elaborados mediante visões induzidas pelas substâncias psicoativas como a ayahuasca em ambos os povos. Destacam-se os temas da alteridade e identidade diante da visão como um processo dinâmico, a importância das músicas e a forma como estas dialogam com os mitos e códigos visuais. Buscamos através da comparação bibliográfica de diversos autores, compreender as formas como esses dois povos ameríndios registram a memória ancestral produzindo imagens com significados e contextos cosmológicos.

Palavras-chave: Arte. Huni Kuin. Shipibo Konibo. Kene. Ayahuasca.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO • 6

1 OS HUNI KUIN • 12

1.1 COMO VIVEM OS HUNI KUIN • 15

1.2 O KENE PARA OS HUNI KUIN • 19

1.3 KENE, SINESTESIA E AYAHUASCA • 23

1.4 A PATRIMONIALIZAÇÃO DO KENE HUNI KUIN E DA AYAHUASCA • 26

2. KENE E ARTE CONTEMPORANEA • 30

2.1 O COLETIVO MAHKU • 31

2.2 OS HUNI KUIN E ERNESTO NETO • 35

2.3 HUNI KUIN, LINGUAGEM TECNOLÓGICA E SINESTESIA • 39

3. OS SHIPIBO KONIBO • 43

3.1 COMO VIVEM OS SHIPIBO KONIBO • 46

3.2 O KENE PARA OS SHIPIBO KONIBO • 48

4. KENE SHIPIBO KONIBO E XAMANISMO ATUAL • 56

4.1 O KENE SHIPIBO KONIBO NA ATUALIDADE • 60

4.2 A PATRIMONIALIZAÇÃO DO KENE SHIPIBO KONIBO • 64

CONSIDERAÇÕES FINAIS • 70

REFERÊNCIAS • 75

INTRODUÇÃO

Atualmente, a população indígena no Brasil se aproxima de 1 milhão de habitantes, constituindo a maior diversidade linguística dentro de um país. A população indígena brasileira é formada por 206 povos que são caracterizados por grande diversidade sociocultural e linguística, apresentando cerca de 170 línguas indígenas ativas (CARVALHO & ANDRADE, 2014, p. 220).

Admite-se, para o Brasil, a existência de dois grandes troncos lingüísticos, o Tupi (dividido em 10 famílias, e considerado como essencialmente amazônico, embora haja tupis em quase todo o território brasileiro) e o Macro-Jê (dividido em 9 famílias, e considerado como tipicamente não amazônico), e de outras 20 famílias lingüísticas não classificadas em troncos (RODRIGUES, 1986 apud. CARVALHO & ANDRADE, 2014, p. 220 e 221).

A família linguística Pano, a qual pertencem os dois povos que serão mencionados neste trabalho, é uma das que não se enquadram nem no tronco Tupi, nem no tronco Jê.

Apesar da diversidade de povos indígenas existentes, podemos dizer que o processo de visibilidade destes no discurso acadêmico, político e sobretudo artístico é relativamente novo no Brasil. Carregando suas próprias dinâmicas sociais, os indígenas sempre estiveram presentes em toda a história, com trajetórias pautadas por lógicas culturais diversas que iam se transformando ao longo do tempo. Nos últimos anos, os indígenas que se fazem visíveis politicamente desafiam a perspectiva Ocidental de que seriam apenas vítimas passivas dos processos de “civilização” e “modernização” ao longo da história.

Existe uma visão equivocada, enraizada no período colonial, de que esses povos seriam bárbaros, sendo por isso explorados, massacrados e evangelizados por tanto tempo – e até hoje. Cabe então ressaltar a relevância de valorizar a memória indígena transmitida por tradição oral e que é ainda atualizada no presente, permitindo que os povos indígenas sejam protagonistas da própria história.

Devemos também atentar à situação de ameaça em que se encontram, pois o governo federal atual é contra a demarcação de terras indígenas. Além disso este mesmo governo não coíbe a exploração de madeira e minérios em terras indígenas, o que certamente se torna um grande risco para essas populações, pois seu modo de vida, sua saúde e sua segurança dependem diretamente do ecossistema que habitam. Na verdade, desde o governo Dilma, com a instalação de novas hidrelétricas, a situação já foi piorando

para essa parcela da população. Porém, no atual momento, devido ao projeto político anti-minorias, pró-agronegócio e pró-integração dos indígenas à sociedade nacional, conhecer um pouco mais dos povos indígenas se revela especialmente relevante.

Existem atualmente processos de recriação identitária de grupos etnolinguísticos que se mobilizam e se reorganizam internamente para a luta política. Esses grupos atualizam a própria identidade coletiva dando novos sentidos aos seus próprios elementos étnicos e se tornam protagonistas na luta política (BARTOLOMÉ, 2006, p.57).

O Brasil indígena que vemos hoje foi formado de maneira muito complexa através do reagrupamento de povos diversos e da fusão com alguns brancos e afro brasileiros.

Diante do Estado, e ao longo da história, os povos indígenas brasileiros jamais reivindicaram soberania, ao contrário disso, eles propõem a descentralização do Estado. Essa transformação tornaria possível um Estado pluri nacional, com espaços de autonomia para os povos indígenas (BANIWA, 2006 *apud* CARVALHO & ANDRADE, 2014, p.222).

Quanto à demografia, até antes da pandemia de 2020, a população indígena estava aumentando, e não diminuindo como acreditam muitas pessoas. Cada vez mais os povos indígenas estão também vivendo em situações mais próximas às cidades. Mesmo incorporando tecnologias e costumes urbanos, do ponto de vista identitário vem aumentando dia após dia o número de pessoas que se consideram indígenas em termos de valores e identificação culturais.

A partir da década de 1990, com a nova Constituição e a possibilidade de se afirmar, observa-se um processo de recuperação da memória e do orgulho dos povos indígenas, processo em que alguns se reapropriam de suas identidades e histórias, ao mesmo tempo em que tomam consciência de seus direitos territoriais, civis, sociais.

Os primeiros resultados do Censo Demográfico brasileiro de 2010 revelam que 817 mil pessoas se autodeclararam indígenas e que o crescimento no período 2000/2010, representando 11,4%, não foi tão expressivo quanto o verificado no período anterior, 1991/2000, aproximadamente 150%, e considerado atípico. As regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste apresentaram crescimento no volume populacional dos autodeclarados indígenas, enquanto as regiões Sudeste e Sul, perda de 39,2% e 11,6%, respectivamente. (IBGE, 2012 *apud* CARVALHO & ANDRADE, 2014, p.217)

Felizmente, após cinco séculos com milhões de mortes em virtude da colonização europeia, nas últimas três décadas, de acordo com o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), a população indígena vem afirmando suas identidades culturais

de forma crescente, além de apresentar aumento relevante nas taxas de fecundidade e de ocupação socioeconômica no país (IBGE, 2012 *apud* CARVALHO, ANDRADE, 2014, p.217).

Em relação ao aspecto geográfico, cabe ressaltar que as fronteiras nacionais nem sempre fazem sentido para os povos indígenas. Povos amazônicos do que hoje é Brasil, Peru, Venezuela ou Argentina, por exemplo, já trocavam entre si e já moravam nestas terras antes mesmo destes países serem nomeados. Além disso, hoje, vários povos vivem em dois ou mais países, como os lanomâmi na Venezuela e no Brasil, os Guaraní no Paraguai, na Argentina e no Brasil.

Os sistemas indígenas articulavam, no plano regional, regiões tão distantes como a montanha peruana e a Bacia do Orinoco, os Andes e o litoral de São Paulo. Fragmentos destes complexos de troca comercial e cultural, matrimonial e guerreira, podem, contemporaneamente, ser encontrados no Rio Negro, no Alto Xingu, na Amazônia subandina ou no escudo da Guiana. O isolamento das etnias é, pois, um fenômeno sociológico e cognitivo pós-colombiano, assim como a multiplicação de etnônimos, nas crônicas e registros antigos, explica-se pela incompreensão da dinâmica étnica e política ameríndias (VIVEIROS DE CASTRO, 1993 *apud* CARVALHO & ANDRADE, 2014, p. 219 e 220).

Essas fronteiras geográficas que sobrepõem as terras indígenas começaram a surgir com o processo de colonização, que se deu através da nefasta exploração comandada pela metrópole portuguesa. Estrategicamente, Portugal dividiu os indígenas em diversos grupos de forma a subjugar-los e cooptá-los. Como resultado, os indígenas que não resistiam à ação colonial e se sujeitavam aos portugueses se tornavam aliados durante as guerras (CARVALHO & ANDRADE, 2014, p. 230).

Na história do Brasil, o “descobrimento” das terras habitadas por indígenas era marcado pela nomeação. Os portugueses conferiam nomes de santos a cada lugar alcançado, deixando clara a visão eurocêntrica que até os dias atuais se manifesta em diferentes níveis. A visão primitivista é um dos problemas perpetuados ao longo dos tempos por teorias ocidentais, que compreendem determinadas sociedades como estáticas e inferiores, dentro do pensamento evolucionista (CUNHA, 1992, p. 11).

No decorrer da história brasileira, apenas em meados dos anos 1980 começam a surgir organizações não-governamentais para apoiar os povos indígenas. O artigo progressista sobre o direito à diferença presente na Constituição de 1988 surge como resultado deste movimento.

Essa Constituição diz que toda pessoa tem o direito de viver de acordo com a sua própria cultura. Foi a partir deste momento que a curva demográfica indígena, que vinha caindo, começou a subir. A partir de então surgiram ONGs ambientalistas apoiando esses povos, e mais indígenas se sentiram encorajados a assumir sua identidade.

Foi também a Constituição de 1988 que reconheceu como originários os direitos coletivos indígenas territoriais. Esses direitos, por já existirem antes mesmo da Constituição, são considerados naturais e não necessitam de reconhecimento e vigência por lei (MARÉS, 1998, apud. CARVALHO & ANDRADE, 2014, p. 241).

Não seria possível resumir nem mencionar aqui todas pesquisas já existentes sobre história indígena no Brasil, nem sobre a diversidade étnica ou as questões jurídicas dos povos ameríndios em nosso território. O intuito, nessas primeiras páginas, foi dar uma noção panorâmica e breve, levando em conta que a presente monografia está sendo produzida dentro de um curso de história da arte. Cabe precisar, agora, o recorte escolhido para o Trabalho de Conclusão de Curso.

Optou-se por trabalhar com as formas expressivas de apenas dois povos: Shipibo Konibo e Huni Kuin. Normalmente, existem proximidades culturais entre povos que falam línguas aparentadas, como se notará ao cotejar o capítulo 1, dedicado aos Huni Kuin, com o capítulo 2, dedicado aos Shipibo-Konibo.

Um dos principais objetivos foi compreender a forma como ambos valorizam os grafismos associados ao canto e ao uso de psicoativos. Essa associação de cantos e grafismos é algo comum aos dois povos diferentes, pois a experiência sinestésica vivida por eles se aproxima quanto à utilização terapêutica de cantos e desenhos.

O conceito de *kene* é outro aspecto que relaciona os dois povos – que, apesar de pertencentes a uma família linguística comum, não falam exatamente a mesma língua. O intuito deste trabalho, portanto, é sistematizar informações sobre experiências sinestésicas relacionadas à produção artística dos povos indígenas amazônicos Shipibo Konibo e Huni Kuin. Buscamos compreender de que forma os cantos, as músicas e as danças se relacionam às manifestações visuais produzidas com os grafismos *kene*.

Existem inúmeros outros povos indígenas, como Piro, Wayana, Mbengokre, Wauja, Kalapalo, Wājapi, entre outros, que se utilizam de grafismos em suas formas expressivas. As sociedades ameríndias, no geral, se caracterizam por se organizarem e viverem socialmente de acordo com transformações no corpo e a partir do corpo, sendo este um

ponto de partida para as ornamentações e metamorfoses que expressam suas visões a respeito do cosmos e da organização social do grupo.

Entre os Shipibo Konibo e os Huni Kuin o corpo, as danças, e os diversos tipos de formas expressivas se inter-relacionam de modo especialmente fértil e sinestésica, em virtude de práticas rituais que envolvem a utilização de substâncias psicoativas naturais.

Um outro motivo para a escolha desses dois grupos foi o fato de existir bibliografia suficiente sobre ambos. Além disso, o estudo comparativo de povos pertencentes a uma mesma família linguística pareceu oferecer a possibilidade de encontrar recorrências.

Assim, essa pesquisa pretende estabelecer comparações a respeito das experiências sinestésicas, e observar seu papel nas curas e nos rituais em ambos os povos. A experiência sinestésica se define pela combinação de sentidos (como audição, olfato, visão e paladar) ou às vezes pela troca de determinada experiência sensorial por outra, tendo como resultado a combinação de formas expressivas e linguagens diferentes que se manifestam na arte destes povos.

Entre os Shipibo Konibo, por exemplo, experiências sinestésicas agradáveis expressam o que estes entendem como belo. A harmonia estética de uma forma expressiva é diretamente relacionada aos seus valores morais (BELAUNDE, 2016, s.p.).

Povos indígenas como os Huni Kuin e os Shipibo Konibo realizam práticas rituais que podem afetar as percepções da visão, do olfato, tato, paladar e audição, podendo induzir visões de padrões geométricos, assim como alterações nas formas, cores e luzes (MIKOSZ, 2009, p.50).

Por se tratar de uma monografia de graduação, redigida no contexto da pandemia do Coronavírus, e na cidade de São Paulo, este estudo é baseado em etnografias alheias, principalmente das autoras Luiza Elvira Belaunde, Gebhart Sayer e Elsje Lagrou. Não houve tempo, nem recursos para o desenvolvimento de uma pesquisa de campo própria. Por este motivo apresento aqui apenas uma sistematização da bibliografia existente a respeito do tema abordado.

Em se tratando de um trabalho apresentado ao curso de história da arte, cabe finalizar com algumas observações a respeito das especificidades das formas expressivas ameríndias. Em primeiro lugar, elas não formam um campo autônomo, com regras próprias e profissionais formalmente treinados, como costuma acontecer no sistema das artes Ocidental. Entre os povos indígenas, tradicionalmente, as artes estão conectadas a

todas as esferas da vida social. A estética pode estar relacionada à ética, à caça, à guerra, à fertilidade, à política e assim por diante. Em segundo lugar, as formas expressivas muitas vezes são pontes com outros patamares do cosmos, com ancestrais ou elementos míticos. Os mitos narram as transformações fundamentais da vida. As cosmologias ameríndias e os mitos tematizam experiências humanas, extra-humanas e a própria origem do cosmos. A arte, assim, não representa outra coisa. Ela apresenta conceitos, crenças, seres. Ela os torna presentes e capazes de agir.

Plantas, animais, espíritos e humanos agem simultaneamente, em constante transformação e se equilibrando no movimento alternado de criação e destruição que exprime um conceito de temporalidade cíclica, não linear. O mundo destes seres invisíveis ou visíveis, tanto humanos quanto não humanos, está interligado a todas as formas expressivas produzidas pelos povos indígenas, em geral, e pelo dois povos amazônicos que estudamos aqui.

A vida indígena se compõe em diversos níveis que são articulados por meio de suas perspectivas, e guiados por conhecimentos tradicionais e pelas cosmologias que os orientam. Em nível cosmológico existe uma ordem de relações dos seres que habitam o universo (CARVALHO & ANDRADE, 2014, p. 228). Essa ordem de relações entre os seres expressa a ideia de um universo em constante metamorfose e encontro com outros, que pode ser expressado esteticamente. Um exemplo é fornecido por Els Lagrou: através dos grafismos destes povos, traduz-se pensamento perspectivista: os traços compõem formas labirínticas por meio de padrões que fundem figura e fundo, trazendo movimento às imagens e fazendo com o que se vê dependa da perspectiva onde o olho está (LAGROU, 2009, s.p.).

Por fim, vale destacar que para os povos ameríndios, ao menos tradicionalmente, não existia a produção de trabalhos voltados para a pura contemplação. Diferentemente da visão ocidental, arte e artefato não diferem sendo que muitas das produções indígenas podem ser usadas cotidianamente ou ritualmente. A eficácia de determinado objeto indígena pode constituir fator determinante de sua beleza, ou seja, a forma do objeto é o que o torna eficaz em visões mais tradicionais dos povos ameríndios.

Nos últimos dez anos começam a emergir no Brasil artistas indígenas contemporâneos, como Jaider Esbell e Denilson Baniwa, que já venceram o Prêmio Pipa e foram convidados para a próxima Bienal de Arte de São Paulo, adiada para 2021

(GOLDSTEIN, 2019, p.69). Não é desse tipo de produção artística que trata a presente monografia, embora o tema seja igualmente relevante e dialogue, direta ou indiretamente, com as formas expressivas coletivas e ancestrais. De todo modo, enquanto estudante em vias de concluir a graduação em história da arte, espero contribuir um pouquinho para alargar as fronteiras do que se estuda em nossa disciplina e, ao mesmo tempo, contribuir, ainda que minimamente, para a valorização e a vizibilização dos povos indígenas no Brasil.

1. OS HUNI KUIN

Os Huni Kuin, também chamados de Kaxinawá, formam a maior parte da população indígena do Acre e são pertencentes ao tronco linguístico Pano, o maior entre os povos indígenas do estado. Os povos da família linguística Pano são geograficamente próximos, possuindo algumas semelhanças linguísticas e culturais entre si, como entre os Huni Kuin e os Shipibo-Konibo, povo que será apresentado mais adiante.

Na etnologia, apresentar a língua e a família linguística de um povo indígena é importante porque costuma haver certas características comuns a povos que compartilham elementos linguísticos. No Brasil, por exemplo, povos falantes de línguas do tronco Jê costumam morar em aldeias circulares, povos falantes de línguas do tronco tupi descendem de grupos que praticavam a antropofagia e povos falantes de línguas da família Pano, normalmente, fazem uso ritual de substâncias psicoativas.

O povo indígena aqui estudado é autodenominado *huni kuin*, que em sua língua, *hãtxa kuin*¹ (“língua verdadeira”), significa “gente verdadeira”, mas é denominado como *kaxinawa* por muitos brancos e por outros grupos Pano. O significado dessa segunda denominação é “gente do morcego” (AMARAL, 2014, p. 17). O povo Huni Kuin ocupa um território sul-amazônico entre Brasil e Peru no Estado do Acre, sendo um dos quinze grupos habitantes da floresta tropical, que inclui a área Vale do Javari e Alto Juruá, próxima à fronteira com o Peru.

No Brasil, as aldeias Huni Kuin/Kaxinawá se encontram nos rios Breu, Envira, Humaitá, Jordão, Muru, Purus e Tarauacá, enquanto no Peru as aldeias se dispersam

1 Segundo Joaquim Kaxinawá (2014), a língua *hatxã kuĩ*, pertencente ao tronco linguístico Pano, é praticada com abrangência em cinco terras indígenas (Lima Kaxinawá 2014, 24), (MENESES, 2017, p. 84).

pelos rios Curanja e Purus². Totalizam cerca de 12.000 habitantes, com uma estimativa de 2.500 destes vivendo no Peru atualmente (KAXINAWÁ 2014, p.24), (MENESES, 2017, p. 84). Lima Kaxinawá (2011), pesquisador e linguista Huni Kuin, discorre sobre a desterritorialização e a dizimação dos povos indígenas amazônicos como fruto do processo de ocupação violenta da região ocidental entre os séculos XIX e XX, resultando em impactos culturais e fusão interétnica (AMARAL, 2014, p. 29).

Os Huni Kuin, em seu sistema de transmissão de nomes, se referem aos não indígenas por meio da expressão *nawa*, mas denominam tanto a si mesmos quanto a seus parentes *huni kuin*. *Nawa* é uma complexa categoria que possui variações entre os grupos pertencentes à família linguística Pano, e define fronteiras através do conceito de alteridade quando usada para definir “alguém que não eu mesmo” (LAGROU, 2002, p. 30):

Nawa pode ser usado para denotar uma “verdadeira” alteridade: inimigos, brancos e os mitológicos Inka (deuses canibais). Pessoas ou animais (caça) aparecem referidos em canções rituais como *nawa*, significando, aqui, inimigo. *Nawa* é também usado para nomear em conjunto, distintos grupos Pano (os *Nawa* da área Juruá-Purus, que incluem Kaxinawá, Yaminawa e outros *nawas*), ou como parte do etnônimo atribuído a Pano vizinhos, significando, nesse contexto, “povo”: *caxí* (morcego) — *nawa*, *yami* (machado) — *nawa*, *mari* (cotia) — *nawa* etc. (LAGROU, 2002, p.29).

O que a importância da categoria *nawa* revela é que o Outro, o diferente, a troca, o contraste são constitutivos da identidade do grupo, que se define a partir das trocas, tensões e alianças – não apenas entre humanos, como também entre não humanos, animais, vegetais e espíritos, como será abordado mais adiante.

A imagem do mapa abaixo apresenta os locais onde vivem os indígenas do Acre, incluindo as doze terras indígenas Huni Kuin/Kaxinawá: Alto Rio Purus, Igarapé do Caucho, Katukina/Kaxinawa, Kaxinawa/Ashaninka do Rio Breu, Kaxinawa da Colônia Vinte e Sete, Kaxinawa do Baixo Jordão, Kaxinawa do Rio Humaitá, Kaxinawa do Rio Jordão, Kaxinawa do Seringal Curralinho, Kaxinawa Nova Olinda, Kaxinawa Praia do Carapanã, e Kaxinawa do Seringal Independência³.

2 Informações extraídas do site: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinawá\)](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinawá))> data de acesso: 17/10/19.

3 Fonte: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/pesquisa/povo/144>.

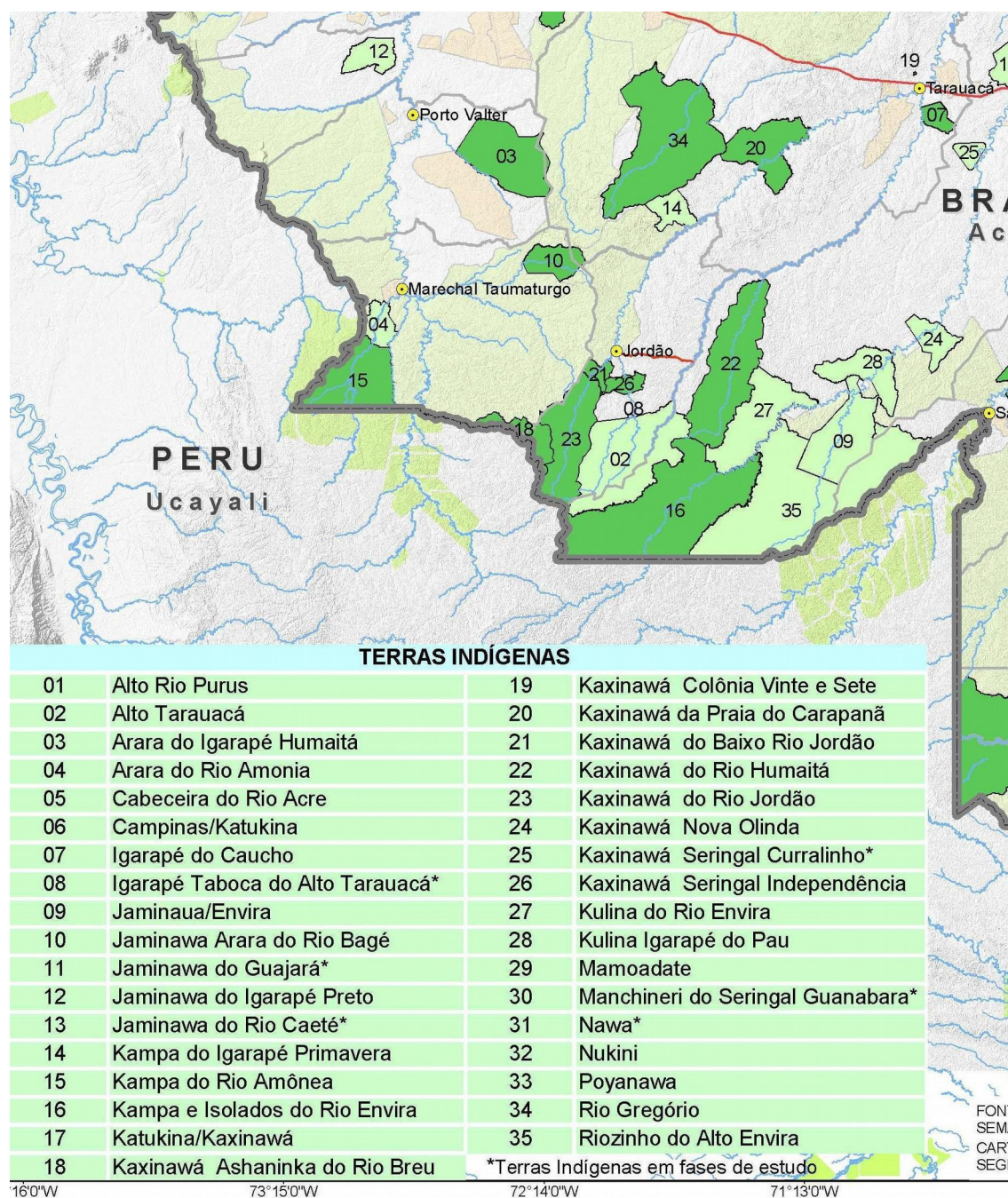


Figura 1: Mapa de terras indígenas do Acre. Julho de 2015. Atuação da comissão: Pró-Índio do Acre. Fonte: <http://cpiacre.org.br/conteudo/terras-indigenas-do-acre/mapa_acre2/> acesso em 27/09/2019.

Destas terras indígenas, algumas receberam os nomes dos grupos habitantes, enquanto outras levam nomes próprios que não identificam as etnias. Desde o início do século XX estas terras têm sido abaladas pela exploração da borracha. Muitos indígenas foram assassinados e mortos por doenças, enquanto outros foram submetidos a trabalhos análogos à escravidão em seringais de estrangeiros brancos e armados. Diante destes

acontecimentos em série, podemos dizer que o que ocorre no século XXI entre os Huni Kuin – publicação de livros, vídeos, exposições – é um reflorescimento étnico e cultural.

1.1 COMO VIVEM OS HUNI KUIN

Quanto à organização social, os Huni Kuin se baseiam na divisão entre os sexos em grande parte das atividades, apenas em algumas atividades eles se dividem em metades rituais e matrimoniais. Entre os Huni Kuin e outros povos Pano, cada indivíduo tem a possibilidade de escolher onde e com quem morar, independente do gênero. É permitido que um ente da família se mude para qualquer outro lugar da aldeia ou fora dela, independente do motivo. Isso reflete a tendência democrática na qual se estabelecem essas comunidades (LAGROU, 2004).

Embora o povo Huni Kuin seja dividido em metades rituais e matrimoniais, é a divisão de gênero, marcada desde a infância, que organiza suas atividades cotidianas. Entre elas, está a produção da ayahuasca⁴, tarefa masculina, e a pintura de jenipapo, feita pelas mulheres, principalmente em ocasiões festivas (GOLDSTEIN E LABATE, 2017, p.2).

Alguns dos papéis desempenhados pelos homens são a produção do tear que é utilizado pelas mulheres para produzir tecidos de algodão, e a busca do jenipapo na mata para a produção da tinta utilizada na pintura corporal. No tocante à pintura corporal, o protagonismo é feminino. Os homens apenas disponibilizam seus corpos para a inscrição dos grafismos, usam objetos decorados com a arte gráfica, e atuam em sua exposição/comercialização em contextos interétnicos (AMARAL, 2014, p. 38).

4 A ayahuasca é uma bebida feita de duas plantas amazônicas, um cipó e um arbusto, demanda uma maneira certa de fazer e é cozinhada durante horas. Desperta tipos de visões muito parecidas para aqueles que a ingerem, e é usada durante os rituais por vários povos falantes de línguas da família Pano e, mais recentemente, também em experiências espirituais e terapêuticas nos centros urbanos brasileiros.



Figura 2: Tecelagem produzida por mulheres da Associação das Produtoras de Artesanato das Mulheres Indígenas Kaxinawá. Foto de Jayme de Carvalho Jr. Fonte: <https://www.artesol.org.br/rede/membro/associacao_das_produtoras_de_artesanato_das_mulheres_indigenas_kaxinawa_de_tarauaca_e_jordao> acesso em 01/02/20.

Na imagem anterior vemos uma das produções de arte de mulheres Huni Kuin da Associação das Produtoras de Artesanato das Mulheres Indígenas Kaxinawá. O grupo foi criado por Raimunda Mawapey Kaxinawá e é formado por 500 mulheres artesãs dos municípios de Tarauacá e Jordão. Toda a produção dessas mulheres é baseada em matéria-prima retirada da floresta, no caso da tecelagem utilizam o algodão, mas para produções de obras diversas também utilizam argila, sementes, folhas, frutas e raízes.



Figura 3: Mulher kaxinawá cozinhando banana verde - Alto rio Jordão, Acre. 2016. Fotografia de Cassandra Cury. Fonte: <<https://www.flickr.com/photos/cassandracury/33192983150/in/photostream/>> acesso em: 18/10/19.

As principais atividades da mulher Huni Kuin no cotidiano da aldeia são lavar roupas, fabricar cestos de uso doméstico, abanos e esteiras, além de cuidar das crianças pequenas. São também as mulheres que cuidam da roça agrícola e preparam as refeições, tarefa que exige longas horas por dia, pois os alimentos devem ser colhidos diretamente da terra por elas, para depois serem preparados, com exceção da caça e da pesca, que são responsabilidade masculina. Alguns tipos de pesca também são feitos por mulheres, mas as mais arriscadas ficam somente nas mãos dos homens.

Como se nota na figura 3, a cerâmica e as panelas de barro, que há duas décadas eram produzidas e utilizadas pelas mulheres, hoje são substituídas por panelas de alumínio compradas. Os Huni Kuin também produzem borracha, apesar de ser uma produção muito menor que a dos seringueiros. Sobre os Huni Kuin do Purus, Lagrou (2004) afirma que:

Para os Kaxinawá do Purus (o que é diferente no Jordão e no Envira) a borracha só serve como fonte de renda para, de vez em quando, poderem comprar munição ou sal quando passar um marreteiro (o que não é muito frequente). A maior fonte de renda em Cana

Recreio e Moema é a tecelagem das mulheres. É com venda de redes e capangas em Rio Branco, que a liderança abastece a cantina da comunidade (LAGROU, 2004, s.p.)⁵.

Entre os Huni Kuin, a utilização ritual e medicinal da bebida ayahuasca é uma prática coletiva disponível a todos os adultos e adolescentes que queiram estabelecer contato com o mundo dos *yuxin*⁶, a força vital e espiritual que permeia todos os seres e a natureza. “Na região do Purus, os próprios Kaxinawá traduzem *yuxin* por alma quando se referem aos *yuxin* que aparecem de noite ou no crepúsculo da mata em forma humana. O uso desta palavra vem da convivência entre os seringueiros, que também veem e falam de almas.” (LAGROU, 2004, s.p.).

Dentro da comunidade, o papel do xamã é trabalhar com o *yuxin* presente na natureza, fazendo a mediação entre os dois lados da realidade para curar os males e diversos tipos de doenças que possam se apresentar entre os indígenas. A atividade do xamã é, portanto, crucial para o equilíbrio da comunidade, dado que as raízes das diversas crises estariam diretamente relacionadas ao *yuxin*, e à forma como os indígenas com este interagem.

Em diversas atividades da vida na aldeia, como durante o plantio, a colheita e nos rituais envolvendo ayahuasca, os cantos na língua *hatxã kuin* são fundamentais. O mito da jiboia está presente nos cantos, assim como a mulher jiboia que pode ser confundida com a própria bebida de ayahuasca. Por meio dos cantos e através daqueles que cantam, a jiboia Yube Nawa, dona da ayahuasca, se comunica (Lagrou, 2009, p. 99).

A expressão da mulher-jiboia parece estar também nos grafismos da arte *kene kuin*. Na língua *hãtxa kuin*, *kene kuin* significa “desenho verdadeiro”, e é uma expressão gráfica de suma importância identitária e cosmológica para os Huni Kuin. Segundo a história de origem dos desenhos contada pelos Huni Kuin, o conhecimento agenciado pelos desenhos foi ensinado a uma mulher Huni Kuin por Yube, a jiboia encantada, ser que ocupa lugar de destaque na cosmologia deste povo. Ao consumir a bebida ayahuasca, a

5 Trecho retirado do verbete de Elsje Maria Lagrou do site Povos indígenas no Brasil – <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinawá\)#Identifica.C3.A7.C3.A3o](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinawá)#Identifica.C3.A7.C3.A3o)>. Data de acesso: 17/10/19.

6 Os *yuxin* também estão presentes nas plantas, mas podem aparecer em forma de certos animais ou como humanos. Tanto pessoas, quanto animais e plantas são formados pelo lado físico ou corporal e pelo lado *yuxin*.
(Fonte: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinawá\)#Identifica.C3.A7.C3.A3o](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinawá)#Identifica.C3.A7.C3.A3o)> Data de acesso: 17/10/19).

pessoa tem visões, as quais Ibã Isaías Sales, pajé e artista indígena Huni Kuin, entende por “verdadeiras”, de acordo com os ensinamentos de seu pai:

A água, quando toca nossa pele, existe e é verdade. O vento, quando sopra nas árvores, existe e é verdade. Algum ente querido (vivo ou morto), quando auxilia em nossas vidas, existe e é verdade. As mirações, quando mostram algo a ser feito ou evitado, existem e são verdade (DINATO, 2018, p.36).

As mirações possibilitadas pelo consumo da bebida e relacionadas aos desenhos da jiboia estão por trás do *kene*. Os múltiplos padrões gráficos e geométricos do *kene* são utilizados na pintura corporal e numa gama variada de objetos, como em produtos de palha, tecelagem, e adornos feitos com miçangas. Como já foi mencionado, a mulher Huni Kuin é a detentora e atualizadora do conhecimento sobre a arte gráfica *kene* (MENESES, 2017, p.37). Os desenhos que a inspira podem aparecer tanto durante a utilização ritual da bebida ayahuasca como em sonhos, enquanto as músicas também se relacionam e correspondem aos cantos.

1.2 O KENE PARA OS HUNI KUIN

Para os Huni Kuin, o *kene* é um tipo de desenho de grande relevância identitária, estética e espiritual/xamânica. Existe grande variedade de desenhos básicos que podem ser elaborados sobre corpo, rosto, cerâmica, banquinhos e tecidos. Nem todos os corpos e objetos recebem essas pinturas e desenhos, pois eles geralmente são associados a determinadas fases, tanto dos objetos, quanto das pessoas. Essas fases se referem às novidades e eventos de grande ênfase, como as festas e rituais, que ocupam lugar específico na cultura Huni Kuin.

Tanto homens quanto mulheres se utilizam de pintura corporal, roupas e adereços produzidos com o desenho *kene kuin*. As produções com *kene* ficam sob responsabilidade da mulher, apenas as pinturas em artefatos são também realizadas por homens, em objetos confeccionados por eles. O grafismo é profundamente relacionado aos saberes femininos desde sua história de origem até sua constante reatualização.

Apesar disso, não existe exclusividade absoluta de gênero em relação à execução de atividades, havendo, algumas vezes, flexibilidade: “Ainda que exceção e parte desse reelaborar das tradições, é possível encontrarmos homens que fazem belas pinturas corporais, ou, bem mais frequente, que pintam em papel o grafismo *kene*” (AMARAL, 2014, p.39).

Essa arte gráfica de grande expressão e importância é associada pelos Huni Kuin à “identidade”.

Os grafismos Huni Kuin possuem uma história de origem ligada à cosmologia do povo. Segundo a narrativa, os desenhos teriam sido ensinados pela jiboia Yube a uma mulher Huni Kuin. A seguir vemos a imagem da pele de uma das espécies de jibóias encontradas no Brasil, como referência visual dos desenhos. Podemos observar na textura de sua pele a repetição de padrões, característica recorrente nos grafismos indígenas.



Figura 4: Imagem do vídeo “Mundo Animal, Jiboia Arco Iris”, 2016. Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=K-VcBx2DJCg>>. Data de acesso: 05/02/20.

Agostinho Kaxinawá (Edivaldo), jovem liderança entre os Huni Kuin, diz que: “O desenho da cobra contém o mundo. Cada mancha na sua pele pode se abrir e mostrar a porta para novas formas. Há vinte e cinco manchas na pele de Yube, que são os vinte e cinco desenhos que existem”. E em cada um dos vinte e cinco haveria vários outros. (LAGROU, 2002, p.40).

Os padrões gráficos do *Kene* sugerem continuações para além do suporte pintado, ou seja, muitas vezes o padrão geométrico é cortado repentinamente na borda da superfície, como se continuasse só que invisivelmente. “Isto demonstra a função do desenho como algo que une mais do que separa” (LAGROU, 2002, p. 37). Já quando surgem detalhes criativos individualizados no grafismo, destoando do padrão simétrico, mas ainda agradável esteticamente, estes chamam a atenção pela própria característica de transformação que denota imprevisibilidade.



Figura 5: Detalhe de tecelagem Huni Kuin com dunuan kene, o desenho da anaconda. Fonte: Fotografia de Elsje Lagrou, 2018.

De todo modo, nunca se fazem cópias idênticas: “mesmo em um padrão geral de similaridade, nada pode ser produzido duas vezes sem que sofra uma pequena transformação no processo de reprodução” (LAGROU, 2002, p.39). As pinturas podem, inclusive, gerar transformações nas pessoas. Na figura a seguir, vemos uma pintura para uso ritual de motivo *nawan kene*, desenho de estrangeiro/inimigo com “desenho grosso” (*huku kene*) ou “desenho mal feito” (*tubo kene*) (LAGROU, 2010, p.14). O grafismo aplicado sobre o jovem a ser iniciado serve para fazer com que forças cósmicas penetrem em sua pessoa, por isso seu traçado é mais espesso do que de costume, para facilitar o fluxo de energia.



Figura 6: Pintura de menino Huni Kuin que passará por ritual de iniciação. Fonte: Fotografia de Elsje Lagrou, 2010.

O *kene kuin* se configura como elemento constituinte da relação entre identidade e alteridade Huni Kuin. Seus motivos e padrões fazem menção aos elementos encontrados na fauna e flora regional estabelecendo grande repertório. Entre os Huni Kuin, o desenho exerce um papel na “transição de imagens percebidas pelos olhos do cotidiano, para as imagens perceptíveis somente para o olho mental” (LAGROU) por meio do estilo, ou seja,

a técnica expressa a beleza invisível para o mundo exterior. Quando por exemplo um padrão é interrompido logo que começa a ser compreendido, estimula-se a percepção imaginativa e mental que suscita sua continuidade. (LAGROU, 2002, p.45).

A relação de transformação apresentada nos diferentes tipos de imagens criadas pelos Huni Kuin aponta para os diferentes significados que a imagem possui para este povo. Enquanto a palavra *kene* se refere aos grafismos feitos sobre pele ou superfícies de cestaria e tecelagem, a palavra *yuxin* se refere à imagem espelhada, à sombra humana, ou à própria alma (DINATO, 2018, LAGROU, 2007 e 2011).

É possível perceber o quanto as noções de identidade e alteridade se estabelecem como pontos centrais no *kene*, expressando a visão como um processo dinâmico na produção dos desenhos que registram significados cosmológicos. O *yuxin*, ao ser percebido pelo corpo através dos sentidos, traz intencionalidade ao *kene* que, como uma forma de linguagem, traduz em desenhos o mundo imaterial.

1.3 KENE, SINESTESIA E AYAHUASCA

Na mitologia Huni Kuin e em sua concepção de mundo, a base de transformações constantes de seres em outros suscita relações de diferenças e semelhanças. Essas relações complexas e fundamentais apresentadas entre os povos indígenas da Amazônia são organizadas por meio das práticas ritualísticas e da linguagem artística, trazendo novas interpretações de percepção e criação. De certa forma, a percepção se funde com a criação e talvez deixem de fazer sentido as fronteiras rígidas entre realidade e ilusão, entre pessoa e coletividade/cosmos.

Os laços que ligam uma pessoa a seus parentes constituem o “eu” Kaxinawá. Essa rede de laços vitais é criada no tempo, pelo viver junto, pela comensalidade, por compartilhar determinadas substâncias vitais, os banhos medicinais e a pintura corporal nos rituais. (LAGROU, 2002, p.31).

A percepção é diretamente relacionada, nesse contexto, aos estados de consciência propiciados pela ayahuasca. Quando um Huni Kuin tem visões fora da percepção comum, nunca será questionado pelo seu grupo se sua visão foi uma ilusão ou não.

Uso “estados do ser” em substituição à definição comumente utilizada para “estados de consciência” porque, desse modo, evitamos o perigo de inadvertidamente opor mente e corpo. Dessa maneira, a clássica questão nas teorias da percepção sobre a relação entre ilusão e realidade é substituída por uma consideração da relação entre “estados diferentes de ser” dos humanos assim como dos não humanos (LAGROU, 2002, p.46).



Figura 7: Ibã Sales1 preparando o chá de ayahuasca, com um cipó e um arbusto da Amazônia. Fonte: Huni Meka. Cantos do Nixi Pae, 2007.

Lagrou afirma que os processos de criação, percepção e projeção acabam se fundindo nos trabalhos de arte visual, o que torna a imaginação do observador fundamental para completar a imagem visível, que, por sua vez, faz referência ao invisível, real ou ilusório: “o conceito kaxinawá mais próximo de nossas noções de “ilusão” e “alucinação”, seria o de “mentira” (*txaniki*) e, dependendo da seriedade da experiência, “brincadeira” (*beyuski*) (LAGROU, 2002, p.49).

A percepção sendo um estado específico daquele que percebe, é determinada também pelo seu contexto e pela qualidade daquilo que é percebido. Estando a pessoa

num contexto ritual de ingestão da ayahuasca, as possibilidades do fenômeno de percepção de imagens invisíveis se manifestar são grandes (LAGROU, 2002, p.50).

Relata-se, em uma primeira fase do ritual, que os sons percebidos esboçam desenhos (*kene*) geométricos sobre os corpos e a terra. Somente na segunda fase, a da embriaguez completa (*pae kayabi*), as visões se tornam permanentes, estando os participantes de olhos abertos ou fechados (Kienfenhein, 2002). Há, nesta segunda etapa, um estado de “confusão” permanente sobre o que “existe”, tornando impossível distinguir percepção de criação e permitindo, desta forma, aos Huni Kuin viverem sensorialmente o princípio da transformação” (KIEFENHEIM, 2002, s/p *apud* DINATO, 2018, p.91).



Figura 8: Imagem do filme “Os Cantos do Cipó (Huni Meka)” 20061 de Josias Maná Kaxinawá e Tadeu Siã Kaxinawá. Fonte: <<http://lugardoreal.com/video/os-cantos-do-cipo-huni-meka>>. Data de acesso: 17/10/19.

Durante as percepções e visões que ocorrem com a ingestão de ayahuasca, é bastante comum as pessoas relatarem ver imagens de serpentes, inclusive envolvendo seus corpos. Essas e outras imagens podem se intensificar ou se transformar de acordo com as músicas e cantos que estimulam, por meio do tom, volume e ritmo a sinestesia – combinação de sentidos, no caso olfato, paladar, visão e audição. Além de estimularem visões, os sons funcionam como guias durante os rituais, orientando as pessoas no decorrer do processo.

Os cantos justapõem imagens, não narram histórias lineares, e existem três grupos de diferentes músicas a serem cantadas na cerimônia sob a força da toma de ayahuasca. O *pae txanima* é o primeiro grupo de cantos, e é assim denominado por “chamar a força”, é também denominado de *yube txanima* “chamar a jiboia”. *Hawe dautibuya* “vem

fantasiado” é o segundo grupo de músicas que são cantadas quando chegam as mirações, ajudando a guiar a cerimônia através da “força”. O grupo de músicas *kayatibu*, “firmar verdade”, é o último e surge para que as visões diminuam ao final da cerimônia (DINATO, 2018, p. 88).

A ayahuasca é uma bebida originada da combinação de um cipó e das folhas da chakrona. O cipó possui subespécies e cada uma delas propicia a predominância de percepções e experiências visuais diferentes (Keifenheim, 2004). O cipó é pelos Huni Kuin considerado como o corpo da jiboia, e a ayahuasca é como um líquido vital dessa jiboia na qual a pessoa se transforma ao ingeri-la, tornando-se temporariamente outro (LAGROU, 2015: s.p.).

O uso de substâncias psicoativas como a ayahuasca, ao propiciar mirações e atuar no campo da sinestesia, reverbera nos processos artísticos, e não apenas sensorialmente, mas também no sentido temporal. Sendo capaz de se estender temporalmente, a ayahuasca parece fundir tempos ancestrais, tempo presente, futuro e passados recentes na prática xamânica. Aliada às diferentes linguagens artísticas, a ayahuasca permite que sejam resgatadas imagens com contextos e significados cosmológicos que passam a ser registrados como atualização da memória através do *kene*.

1.4 A PATRIMONIALIZAÇÃO DO KENE HUNI KUIN E DA AYAHUASCA

Houve algumas tentativas de patrimonialização da ayahuasca e do *kene* no Brasil, com o intuito de preservação, valorização e proteção. Muito se discutiu a respeito do desejo de se registrar o *Kene* Huni Kuin e o uso ritual da ayahuasca como patrimônios imateriais no Brasil, mas, em contrapartida, também surgiram dificuldades no caminho.

No caso da ayahuasca, esta começou a ser aventada como possível patrimônio imaterial brasileiro a ser registrado, a partir de discussões no Estado do Acre, em que a bebida é muito utilizada por indígenas, seringueiros e ribeiros, e onde religiões ayahuasqueiras sincréticas têm sede. A partir de então, a ideia foi encaminhada ao IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), e esse foi o pontapé inicial

de uma futura patrimonialização da ayahuasca, em busca de um reconhecimento histórico, político e simbólico do chá, que hoje é utilizado por centenas de comunidades diferentes.

Mas o que de fato se pretendeu registrar, a princípio, foi o uso da bebida ritual por religiões sincréticas como Santo Daime, União do Vegetal e Barquinha. Sendo que, originalmente, a ayahuasca é um patrimônio indígena de vários grupos e não apenas no Brasil. O uso da ayahuasca pelos brasileiros tem como origem sua utilização imemorial pelos povos amazônicos. Entretanto, o primeiro pedido de registro foi feito por representantes de religiões urbanas neocristãs.

A transmissão de conhecimento amazônico a respeito do uso ritual da bebida da floresta para a cidade deu ao longo dos anos, envolvendo doutrinas religiosas de diferentes vertentes e mestres espirituais não-indígenas brasileiros. Diante da necessidade de se definir o que de fato seria registrado oficialmente em relação ao chá, o IPHAN considerou o objeto de patrimonialização como “não devidamente descrito”⁷. Desta forma, se fez necessária a execução de várias pesquisas, antes de se delimitar o que de fato seria registrado como patrimônio imaterial, na busca de se levarem em consideração, também, as tradições indígenas amazônicas⁸.

As novas pesquisas referentes à utilização do chá de ayahuasca exigidas pelo IPHAN se deram em torno da formação de matrizes culturais, e não apenas as religiosas. De acordo com Antônio Alves⁹, uma das principais lideranças de Alto Santo, no Acre, essas matrizes culturais são definidas pelo seu potencial gerador de saberes e relações com a floresta, com o meio ambiente e o meio social, seja através de aprendizados musicais, das práticas ritualísticas, ou dos conjuntos de saberes tradicionais e ancestrais.

Portanto, o intuito principal da patrimonialização da bebida é o reconhecimento e o registro de um conjunto heterogêneo de práticas rituais e seus conjuntos de doutrinas, o que não é fácil, dada a diversidade de sujeitos e perspectivas envolvidas. Talvez por isso o registro pelo IPHAN não tenha ocorrido no nível federal até agora. O que, por outro lado, é uma pena. Processos de patrimonialização auxiliam o Brasil na construção de uma identidade distinta dos demais países, e plural, enriquecendo o leque de sua

7 Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/520/>. Data de acesso: 05/09/2020.

8 Informações em: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1640>. Data de acesso: 15/09/2020.

9 Entrevista concedida a Bia Labate. Disponível em: <https://bialabate.net/mp3/toinho.mp3>. Data de acesso: 05/09/2020.

diversidade cultural. Reconhecer práticas culturais originárias dos povos ameríndios da Amazônia e mesmo as doutrinas espirituais da ayahuasca inventadas por não indígenas seria uma forma de dar voz à grande diversidade cultural brasileira.

O processo de pedido de registro da ayahuasca como patrimônio imaterial brasileiro surgiu a partir da aproximação de grupos acrianos que mantinham contato e troca de ideias. Formou-se uma Câmara de Culturas Ayahuasqueiras no Conselho municipal cultural do Acre e a partir disso é feito o pedido de registro, que não se referia a centros religiosos ou espirituais, mas a um sistema ou conjunto de sistemas culturais e religiosos.

A patrimonialização é um processo de reconhecimento que ocorre tanto no plano federal, quanto estadual e municipal. A inserção da ayahuasca nas políticas culturais é bastante avançada no Estado do Acre, resultado de esforço feito por uma minoria de pessoas que conhecem a ayahuasca - ligadas ao sistema político. Não se pode esquecer que o Acre foi o centro principal de disseminação do uso da ayahuasca para o resto do país.

Ao longo dos últimos anos, com o grande aumento da procura por ayahuasca e da visitação de pessoas de fora aos centros ayahuasqueiros, houve maior espaço para o assunto na mídia e na recepção da sociedade. Com o tempo, passaram a predominar os noticiários favoráveis ao processo de patrimonialização, e em contrapartida houve uma diminuição de pessoas desinformadas sobre o assunto, dado que o pedido de patrimonialização tem sido tratado de forma mais respeitosa que em anos anteriores.

Quanto às discussões sobre a patrimonialização do *kene*, estas se iniciaram em meados de 1980, num momento em que iniciativas envolvendo a difusão cultural de povos indígenas começaram a ser incentivadas. Aumentou o interesse pelas produções dos Huni Kuin, e em paralelo houve um processo de difusão significativa dos grafismos *kene* para outros países, inclusive através de suas representações musicais e visuais.

Neste contexto surgiram diversas publicações de livros didáticos para educação indígena, e grande valorização da produção dos trabalhos artísticos feitos por mulheres Huni Kuin como fonte principal de renda. Diante de toda essa movimentação, o governo do Acre começou a se apropriar do *kene* em 1999, por meio de materiais de publicidade adornados com o *kene* Huni Kuin (CUNHA & CESARINO, p.222, 2016).

Este processo de apropriação dos grafismos Huni Kuin pelo governo do Estado se tornou motivo de desconfiança e suscitou diversos questionamentos, justamente porque,

sendo o *kene* uma referência de grande importância e significado para os Huni Kuin, se faz necessário que o reconhecimento desta tradição ancestral fosse garantida diante do receio do uso não apropriado de seus padrões gráficos por não indígenas.

O primeiro documento redigido pelos Huni Kuin não havia obtido resposta, então novamente redigiram uma carta para o IPHAN, na intenção de registrar o *kene* como patrimônio cultural imaterial, para que a Fephac (Federação do Povo Huni Kui do Estado do Acre) pudesse obter algum tipo de controle sobre a disseminação dos grafismos. E nesse documento a adesão de indígenas das diferentes terras amazônicas foi bem maior, e incluiu um número também maior de mulheres.

Em 2012, contando com uma recém estruturada Superintendência no Acre (criada em 2009), o Iphan retomou o diálogo com a Fephac, ampliando o escopo da conversa. Fez sucessivas reuniões com os principais atores indigenistas no Estado, do governo e fora dele, convidando também para reuniões a presidente da Associação de Produtoras de Artesanato das Mulheres Indígenas Kaxinawá de Tarauacá e Jordão (Apaminktaj). No entanto, a retomada do pedido de registro não poderia se dar imediatamente, pois a diferença entre o que o Iphan oferecia e o que os Huni Kuin haviam pedido estava clara. (CUNHA & CESARINO, p. 227, 2016.)

Diferentemente da carta anterior, esta não possuía semelhanças com textos de antropologia e era manuscrita. Desta forma, o acesso ao documento se tornava mais aberto ao interesse público, seu acesso ficava facilitado. Neste contexto e a partir desta movimentação, foram realizadas várias discussões com representantes Huni Kuin de diferentes aldeias a respeito do registro do *kene* como patrimônio cultural imaterial junto ao Iphan, no intuito de se proteger, valorizar e preservar essa forma de expressão artística.

Somente após diversas reuniões, o Iphan retomou contato com a Fephac decidindo retomar o pedido de registro e levando às comunidades novas discussões a respeito da ideia de patrimonializar um bem cultural imaterial, assim como sua continuidade de maneira sustentável e de forma a garantir suas formas de transmissão e reprodução. O processo não foi terminado até o momento. De todo modo, a questão não é consensual entre os próprios indígenas. Os mais velhos temem a super exposição dos grafismos poderosos a qualquer um. Alguns mais desconfiados temem que um patrimônio brasileiro deixe de ser exclusivamente Huni Kuin.

2. KENE E ARTE CONTEMPORÂNEA

A ayahuasca adentra o meio urbano como um agente importante da cultura indígena, fazendo inicialmente conexão direta com questões relacionadas à ancestralidade desses povos. Com o passar dos anos, a ayahuasca se faz cada vez mais presente nas metrópoles, principalmente na área de terapias holísticas, dessa forma a bebida psicoativa se torna um dos instrumentos para que os indígenas se façam presentes, mesmo diante da tentativa de silenciamento.

Esse processo relacionado à ayahuasca vem suscitando interesse em uma parcela do meio artístico, mesmo que os exemplos sejam ainda pouco frequentes. Um exemplo é o diretor de teatro José Celso, que utiliza a bebida como fonte de inspiração. As visões proporcionadas pela ayahuasca tem sido utilizadas como inspiração tanto por artistas indígenas, quanto por artistas brancos, ainda que, tradicionalmente, seja preparada com finalidades de fortalecimento, autoconhecimento e cura.

De um modo geral, a arte indígena dos grupos Pano, dimensão paralela e inter-relacionada à ayahuasca, ainda é um nicho pouco conhecido e pouco representado no sistema artístico contemporâneo, refletindo um processo bastante característico do sistema capitalista que exclui objetos utilitários ou de sentidos ritualísticos do conceito de obra artística, supostamente autônoma e produzida para a pura contemplação.

A denominação arte *naïf*¹⁰ “ingênuo” em francês, surge em meio às galerias responsáveis pela venda de pinturas marcadas pelo colorido, pela espontaneidade e hiper realismo, deixando de lado perspectiva e regras de composição acadêmicas. Os trabalhos considerados *naïf* estão associados a um suposto estado de pureza, ao se localizar fora das artes plásticas de escolas de Belas Artes (GOLDSTEIN, 2008, p. 305). Tanto a arte *naïf* quanto a arte dita “primitiva” foram categorias usadas pra fazer referência aos trabalhos indígenas – e também àqueles assinados por artistas autodidatas, das camadas populares. Esses rótulos contribuem para a perpetuação do processo de marginalização

10 “Henri Rousseau (1844-1910) foi provavelmente, o primeiro pintor considerado *naïf* de que se tem notícia. Esse alfandegário francês foi descoberto no final do século XIX, no Salão dos Independentes, e acabou aclamado por artistas consagrados como Apollinaire, Delaunay e Picasso. No Brasil, foi somente na década de 1950 que se começou a dar atenção aos artistas populares, com as primeiras exposições de Heitor dos Prazeres e José Antônio da Silva. As décadas de 1960 e 1970 conheceram uma verdadeira explosão de pintores “ingênuos” brasileiros” (GOLDSTEIN, 2008, p. 305 e 306).

dos trabalhos artísticos ameríndios, dificultando a valorização da arte indígena, muito pouco comercializada nas galerias do país (GOLDSTEIN E LABATE, 2017).

A inserção de práticas e expressões culturais indígenas no circuito capitalista e no sistema das artes faz surgir questionamentos relacionados à proteção dos conhecimentos e formas expressivas indígenas. Diante dos riscos de utilização indevida, e por não existirem leis que possam proteger os indígenas quanto a isso, há o perigo de surgirem publicações sobre os indígenas e seus costumes, ou apropriações em criações alheias, de forma que fujam ao controle desses povos. Talvez uma das maneiras mais sensatas de lidar com tantas questões problemáticas seja com a participação ativa dos indígenas detentores do patrimônio cultural diante da exploração comercial de seus bens culturais.

Ainda assim permanecem riscos diversos, nos casos de trabalhos realizados em conjunto por indígenas e não indígenas, como a dúvida sobre quem deve falar em nome de um trabalho realizado em parceria, se toda a etnia, o artista com quem determinados indígenas trabalharam, ou apenas os indígenas parceiros. Goldstein e Labate (2017, p.459) questionam: “Até que ponto se trata, nesses casos ou nas recentes parcerias dos Huni Kuin com não indígenas, de encenações “inautênticas”, de comoditização cultural?”. Tais questões perpassam uma parceria artística entre brancos e indígenas que será apresentada no próximo item.

2.1 O COLETIVO MAHKU

Um outro exemplo dentre poucos em torno de ações e iniciativas de arte indígena contemporânea¹¹ e também motivado por experiências espirituais ligadas à ayahuasca é o do coletivo MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), coordenado por Ibã Sales. Ibã Sales nasceu no Acre em 1964 na Terra Indígena do Rio Jordão, “alfabetizou-se em cursos para professores indígenas e, nos anos 1990, passou a registrar os conhecimentos contidos nos cantos da ayahuasca juntamente com seu pai, com quem diz ter aprendido tudo. Em 2006, publicou seu primeiro livro, *Nixi Pae: O Espírito da Floresta*

11 Na última década começaram a ganhar espaço cerca de uma dúzia de artistas indígenas contemporâneos no Brasil, entre os quais Denilson Baniwa, Jaider Esbell, Daiara Tukano, Gustavo Caboco e Arissana Pataxó. Estes artistas revelam a emergência de um diálogo entre o sistema artístico brasileiro e a luta dos povos indígenas por visibilidade (GOLDSTEIN, 2019).

(Ibã 2006); em seguida, lançou Huni Meka: os cantos do cipó, livro com dois CDs e um DVD (Ibã, 2007)” (DINATO, 2018, p. 8).

Os artistas do coletivo criado por Ibã, MAHKU, se colocam em oposição à mídia e são mais restritos à própria comunidade, ao contrário daqueles que se juntaram a Ernesto Neto. Alguns dos que acompanham Ernesto Neto começaram as atividades artísticas dentro do MAHKU, mas saíram para participar de exposições junto do artista carioca.

As criações do coletivo são bastante separadas do cotidiano e de objetos utilitários, suas técnicas são baseadas na figuração aprendida com os brancos sendo acompanhadas por grafismos abstratos e geométricos. Predominantes nas artes tradicionais ameríndias, os grafismos são compostos por círculos, traços, espirais e pontos podendo fazer alusão a partes de animais, como a pele da onça ou da própria jiboia.

A representação realista presente nos trabalhos do coletivo MAHKU é uma inovação, suas obras combinam a figuração da tradição ocidental com os grafismos Huni Kuin tradicionais, que costumam se apresentar na moldura ou na textura de fundo da pintura. Os integrantes do MAHKU afirmam desenhar o canto, e utilizam-se de recursos inovadores apresentando o *kene* como registro dos conhecimentos tradicionais de seu povo.

Os artistas desenham traduzindo trechos dos cantos *huni meka*, de forma a compor uma imagem. Eles utilizam a “letra” dos cantos como base e traduzem alguns elementos nelas presentes para a imagem. Criam, desta forma, um repertório comum, de forma que os demais Huni Kuin, aqueles que não desenham, começam, recentemente, a relacionar determinados desenhos com determinadas músicas (DINATO, 2018, p.39).

Atualmente o MAHKU ganha visibilidade política e recursos atuando principalmente em galerias de arte e museus através da pluralidade de suas ações. Antes de criar o grupo, Ibã Sales havia começado a registrar os cantos *huni meka* para que os outros Huni Kuin também aprendessem a partir do livro “*Nixi Pae – o espírito da floresta*” (Ibã, 2006). Foi a partir daí que Bane, filho de Ibã, iniciou os desenhos dos cantos *huni meka*, o que posteriormente deu origem ao MAHKU. O livro auxiliou no fortalecimento da língua na região das Terras Indígenas do Rio Jordão, ao retomar as músicas *huni meka*, condutoras dos rituais do *nixi pae*, nos quais é utilizada a ayahuasca.

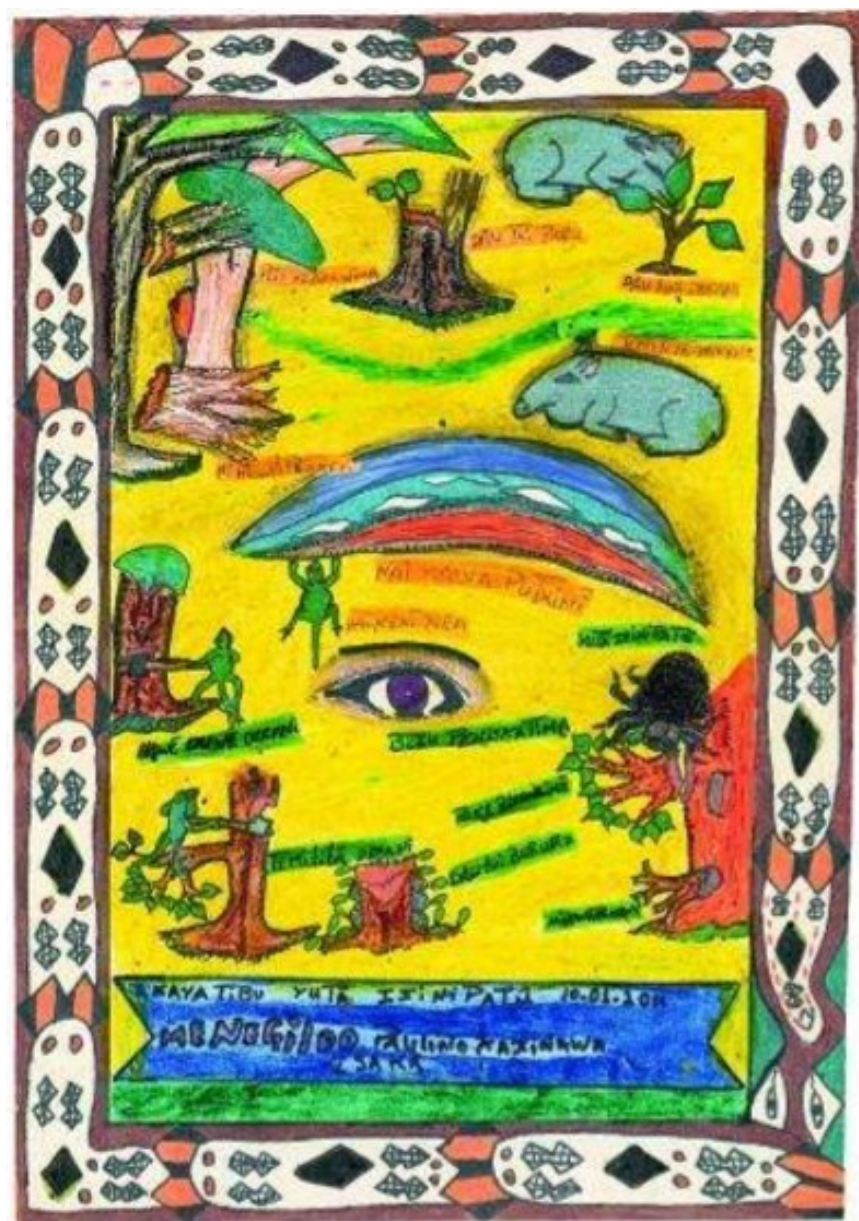


Figura 9: Yutã Isinipatã, de Isaka Menegildo. Obra presente em Paris na exposição da Fondation Cartier pour l'Art Contemporain "Histoires de Voir – Show and Tell", entre 15 de maio de 2012 e 21 de outubro de 2012. Fonte: Os caminhos do MAHKU (DINATO, 2018, p. 34).

O grupo MAHKU é, portanto, um grupo de pesquisadores das próprias tradições e responsável por criar possibilidades inovadoras ao transformar os conhecimentos imateriais em produções artísticas concretas. Essas produções podem ser compartilhadas ao transformar sons e palavras em imagens, dando-lhes maior fixação e continuidade.

Em seu regime de autoria, os integrantes do MAHKU permitem que pessoas externas ao grupo intervenham em suas obras. Assim o grupo torna estas obras ainda mais coletivas, e permite a adição de detalhes individuais sobre a forma dos desenhos por

eles elaborados, transformando-os em esboços a serem preenchidos com certa liberdade por não indígenas.

Em outra exposição, no ano de 2012 o grupo Huni Kuin MAHKU também participou da exposição já citada “Histórias Mestiças” que ocorreu em São Paulo, no Instituto Tomie Othake:

Numa parede do corredor central de “Histórias Mestiças”, letras dos cantos do ritual *huni meka* se encontravam figuradas em desenhos multicoloridos assinados pelos membros do Mahku. Falavam de como os antepassados conseguiram encontrar o cipó (da ayahwasca) e como aprenderam suas músicas. Remetiam ao mito da jiboia primordial, reverenciada pelos Huni Kuin e por outros povos ameríndios. Os desenhos do Mahku ficavam em frente à instalação de Ernesto Neto, que também se referia às tradições huni kuin (GOLDSTEIN E LABATE, 2018, p.447).



Figura 10: Isaka e Ibã Huni Kuin. Yube inu. “Histórias Mestiças”, 2014. Foto: Christian Strube. Fonte: Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin (GOLDSTEIN e LABATE, 2018).

A proposta do coletivo MAHKU é fortalecer o que consideram cultura Huni Kuin, ao se relacionar com a cultura não indígena o tanto quanto possível simetricamente, assim eles se voltam para a autonomia. Ou seja, através de seus trabalhos, controlam as relações com a alteridade e por meio de suas traduções dos cantos em imagens, o MAHKU ensina os não indígenas a verem as mirações provenientes da ingestão de ayahuasca em imagens.

Dada a impossibilidade de explicar os cantos *huni meka* e suas visões através de palavras, o grupo então mostra as visões geradas, pois apenas sob o efeito da planta é possível compreender os cantos. A tradução de elementos invisíveis em imagens tece um diálogo com o xamanismo como prática entre os artistas Huni Kuin, onde a mediação entre mundo invisível e visível se dá através dos cantos *huni meka*. “Ibã costuma dizer que as músicas são como conversas com o *nixi pae*, e é por isso que se pede através dos cantos, para se entrar e sair da “força” que a bebida traz. Ibã também afirma que os cantos são a própria fala do *nixi pae*” (DINATO, 2018, p.88).

2.2 OS HUNI KUIN E ERNESTO NETO

Sobre a presença indígena no contexto museológico e expositivo atual, temos como exemplo um caso de colaboração entre alguns Huni Kuin e o artista não indígena Ernesto Neto. Este exemplo de intercâmbio cultural nos ajuda a refletir sobre as relações de interação entre arte e identidade, assim como a presença de indígenas e suas tradições no contexto metropolitano.

Ernesto Neto se inspira na sua vivência com os Huni Kuin/Kaxinawa, desenvolvendo obras e performances em parceria com alguns indígenas desse povo que, segundo ele, têm o intuito de trazer os conhecimentos da floresta para ambiente artístico urbano. Sua produção artística recente é embasada principalmente na relação com a alteridade, os grafismos geométricos *kene* e rituais com ayahuasca. O artista não indígena foi o primeiro brasileiro a ser premiado pelo Arpen Art Museum. Neto é carioca e realizou em diversas instituições mostras individuais e coletivas, tanto internacionalmente como no Brasil.



Figura 11: Instalação de Neto: A vida é um corpo do qual fazemos parte, “The body that carries me”, 2014. Guggenheim Bilbao. Fotografia: ©Louis Vuitton / Jérémie Souteyrat. Fonte: <<http://thisistomorrow.info/articles/ernesto-neto-the-body-that-carries-me>>. Data de acesso: 01/01/2020.

Após fazer algumas visitas ao Acre e participar de sessões com ayahuasca no Rio de Janeiro, em 2014, Ernesto Neto realiza uma mostra individual em Bilbao, na Espanha, chamada “*The body that carries me*”, no museu de Guggenheim. Na exposição havia uma instalação suspensa com o formato de serpente construída em três dimensões, assim como diversos de seus trabalhos com esculturas e instalações.

Logo na sequência, no instituto Tomie Otake, Neto elaborou a instalação “Em busca do Sagrado: *nixi pae* e a jiboia”, dentro da exposição “Histórias Mestiças”, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz. Dentro de sua instalação, ocorreram dois rituais com ayahuasca, onde as fronteiras entre performance artística e ritual religioso se dissolveram (GOLDSTEIN E LABATE, 2017).



Figura 12: Instalação de Neto em parceria com os Huni Kuin no espaço Tyssen Bornemiza Contemporary, em Viena, 2015. Foto: TBA 21 (http://press.tba21.org/News_Detail.aspx?id=45023&menueid=9361)

Os indígenas Huni Kuin parceiros de Ernesto Neto ficavam responsáveis por cantar e tocar durante os rituais, além de servirem ayahuasca e soprar tabaco às pessoas presentes nas instalações. Estas pessoas formavam um grupo pré selecionado que se dispusera a participar do evento por meio de inscrições. De forma sigilosa, estes foram interrogados sobre seu estado de saúde física e mental antes do ritual (GOLDSTEIN E LABATE, 2017).

O terceiro trabalho artístico de Ernesto Neto em colaboração com os Huni Kuin ocorreu na Thyssen-Bornemisza Art Contemporary - TBA 21 em Viena. Em 2015 a

exposição “*Aru Kuxipa | Sagrado Segredo*” trazia uma nova instalação que representava uma casa de encontros Huni Kuin (GOLDSTEIN E LABATE, 2017).

Diante do exemplo de Ernesto Neto e os Huni Kuin emergem várias questões polêmicas, como por exemplo a apropriação de temas e métodos antropológicos, assim como a apropriação de costumes e práticas de outras classes sociais e povos por artistas não pertencentes ao grupo. O risco de se idealizar ou estereotipar o povo indígena é muito grande quando se constrói uma narrativa poética, portanto, há de se ter muita cautela quanto a isso para que não caiamos numa visão primitivista, que ressalte a forma e estética de maneira descontextualizada e etnocêntrica.

Outra questão que levanta debates está relacionada à legalidade da ayahuasca. Na Espanha, onde ocorreram os rituais com Ernesto e os Huni Kuin, a ayahuasca não estava legalizada, o que poderia ter colocado em risco a relação com autoridades locais. Em São Paulo, a instalação de Neto em “Histórias Mestiças” recebia rituais com ayahuasca e isso acabou gerando repercussão negativa quando a mídia divulgou superficialmente e de forma que tornou exótico o movimento brasileiro de legitimação do consumo ritual de ayahuasca. Enquanto em alguns países a bebida psicoativa se encontrava proibida, no Brasil sua utilização era permitida apenas em contexto religioso (GOLDSTEIN E LABATE, 2017).

Apesar de todas as questões complexas e problemáticas levantadas, a iniciativa inédita de Ernesto Neto nos traz também potencialidades, e mostra uma movimentação oposta à opressão sofrida por povos indígenas. Esse encontro entre povos ameríndios e não indígenas promove a visibilidade desses povos, e surge como mais uma porta de acesso para novas perspectivas. Dentro de parcerias como essa, há movimentos constantes em torno de perspectivas diferentes, e que muito provavelmente passarão por diversas transformações e reajustes.

Mas as diferentes perspectivas suscitam oposições. Mesmo entre os Huni Kuin, alguns se opõem ao trabalho de Ernesto Neto, enquanto outros adotam uma postura mais passiva diante de tais iniciativas. Diante das controvérsias, há quem diga que Neto teria se aproveitado dos Huni Kuin quando nas primeiras parcerias apenas ele assinava e criava a parte material. Também há quem afirme que ele vinha se repetindo desde os anos 1980 e então a parceria com os Huni Kuin teria sido uma estratégia para atrair atenção e mídia.

Cabe aqui nos questionarmos porque Neto nunca tenha se aproximado de nenhuma pesquisa antropológica, preferindo se aproximar dos Huni Kuin pessoalmente, sem aprender a língua dos Huni Kuin ou ler estudos sobre o povo indígena. Existem diversas interpretações a respeito do caso, mas ao menos a intenção de Ernesto Neto e seus parceiros parece propor diálogos inclusivos, mesmo que por vezes as práticas Huni Kuin sejam bastante modificadas, exotizadas fiquem em segundo plano. Ainda assim podemos considerar legítimo o desejo de um povo indígena como o Huni Kuin se fazer presente, registrando suas tradições e ocupando lugar enquanto grupo político através da participação ativa em circuitos artísticos.

2.3 HUNI KUIN, LINGUAGEM TECNOLÓGICA E SINESTESIA

O videogame intitulado Huni Kuin: Yube Baitana (os caminhos da jiboia), ensina sobre os mitos Huni Kuin. Feito especialmente para crianças, nele um personagem que representa o jogador vai passando por diversos obstáculos a serem ultrapassados por quem joga, e, quando o jogo acaba, sempre há alguma aprendizagem sobre um ancestral ou uma história mítica. Esse videogame, que entrou no circuito das artes ao ser exposto no Itaú Cultural, foi feito em parceria com o antropólogo Guilherme Meneses¹², que estuda os Huni Kuin. O jogo é disponibilizado online para que qualquer pessoa possa fazer o download gratuitamente no celular ou computador.

O videogame Yube Baiatana possibilita que entremos em contato direto e interativo com os saberes do povo Huni Kuin através de um meio tecnológico, onde mitos, rituais, histórias, cantos e grafismos trazem uma experiência interessante ao se utilizarem de diversas linguagens. O videogame se desenvolveu através de um processo criativo coletivo e interdisciplinar, abarcando pessoas de diversas áreas de conhecimento.

O projeto começou a ser projetado em meados de 2013, por meio de pesquisas, formação de equipe, parcerias, testes e redações de projetos. Isso ocorre depois de os

¹² Guilherme Meneses é pesquisador na Universidade de São Paulo. Sua dissertação de mestrado trata das controvérsias em torno da dependência de jogos eletrônicos e sua tese de doutorado versará sobre o movimento recente de rituais de *nixi pae* dentro e fora das aldeias. Fonte: <http://www.gamehunikuin.com.br/desenvolvedores/>.

idealizadores estabelecerem contatos mais aproximados com os Huni Kuin em rituais de ayahuasca e também no ambiente acadêmico. Os Huni Kuin participaram diretamente em vários processos da criação do jogo, como no roteiro, na escolha de histórias, narração, gravação de músicas, tradução, e na autoria dos desenhos durante as oficinas. Essas oficinas eram realizadas durante as incursões etnográficas de Guilherme Menezes às terras indígenas Alto Rio Jordão, Baixo Rio Jordão e Seringal Independência (MENESES, 2017, p.86).



Figura 13: Print da tela de jogo (Ilustração: Talita Hayata). Imagem do videogame Huni Kuin: Yube Baiatana. Fonte: <http://www.gamehunikuin.com.br/desenvolvedores/>

O jogo completo é disponibilizado gratuitamente no site, assim como as narrativas que contam o processo de desenvolvimento do jogo, inclusive por meio de imagens. Dentre as mais de 50 histórias pertencentes ao povo Huni Kuin, algumas foram escolhidas para formar o jogo, que é inserido numa plataforma eletrônica.

As bases fundamentais do jogo se estabelecem em torno da cosmologia Huni Kuin, além dos seus conceitos de imaterialidade e corporalidade. Estes conceitos envolvem as concepções de *yuxin* e *yuxibu* na cosmologia Huni Kuin, que relacionam o personagem

aos domínios da natureza e suas manifestações. Os cantos em língua *hatxã kuin* formam a trilha sonora do jogo, que possui legendas em língua nativa, espanhol, inglês e português.

O mundo de imagens, formado por sombras e reflexos, é aquele conhecido pelo *yuxin* do olho, ou *beru yuxin*.

“De acordo com a antropóloga Els Lagrou (2007, 347), “um dos significados de *yuxin* e a qualidade ou energia que anima a matéria. Neste sentido, todos os seres vivos “tem” *yuxin*. É o *yuxin* que faz a matéria crescer, que lhe dá consistência e forma. [...] *Yuxin* é uma qualidade ou movimento que liga todos os corpos inter-relacionados neste mundo” (MENESES, 2017, p. 85).

O *yuxin* da sombra do corpo é chamado *yuda baka yuxin*. Esses dois *yuxin*, que atuam de diferentes formas, na mecânica do jogo precisam ser controlados. No jogo estão presentes as medicinas do cipó, da folha de chacrona, do tabaco e das cinzas de árvores responsáveis por fortalecer o *beru yuxin*. Há também alimentos para ajudar a nutrir o *baka yuxin*, pois determinados alimentos são responsáveis por restaurar a energia vital.

O personagem escolhido pelo jogador precisa manter boas relações com os *yuxibu*, não matando muitos animais, e evitando a retirada excessiva de energia vital da floresta, por exemplo, para que os *yuxibu* não se vinguem.

Segundo Lagrou (2007, p.59) “Os *yuxibu* são plural ou o superlativo dos *yuxin*, espírito ou alma, possuem capacidade de agência e ponto de vista, intencionalidade. Estes seres *yuxibu* não são limitados pela forma, podem se transformar à vontade e podem transformar a forma do mundo a sua volta” (MENESES, 2017, p.85).

É desta forma que o jogo traduz a ideia de que tudo o que é vivo pertence aos *yuxibu*, que por sua vez são encarnados como certos animais e árvores. A coleta de pedaços de grafismos (*kene*), que são dispersos no espaço do jogo em cada uma das fases, também compõe o seu mecanismo. Com estes pedaços de grafismos o personagem deve montar uma espécie de quebra-cabeças para poder acessar itens bônus à disposição como peças de artesanato, por exemplo.

Quanto à conexão entre as narrativas no jogo, estas não são lineares, já que em geral a narração é cíclica, voltando várias vezes ao mesmo fato de formas diferentes. As narrativas dos mitos do passado indígena incidem sobre o presente, mostrando a

continuidade de ação dos ancestrais sobre os seres, e se apresentando como sabedoria auxiliar na formação do Huni Kuin.

Os criadores do jogo optaram por apresentar os mitos indígenas como sendo responsáveis por atualizar relações, fugindo da oposição erroneamente associada entre mito e história. Dessa forma, o jogo se inicia com o personagem no tempo presente, pra onde este retorna depois de passar pela dimensão das histórias.



Figura 14: Print da tela de jogo (Ilustração: Talita Hayata). Imagem do videogame Huni Kuin: Yube Baiatana. Fonte: <http://www.gamehunikuin.com.br/desenvolvedores/>

A questão da autoria se apresenta no jogo quando os conhecimentos se manifestam nas histórias e narrativas. Nenhuma das histórias é apresentada como fixada entre os indígenas ancestrais, no tempo passado, pois o jogo transforma essas histórias antigas por meio de reatualizações e se estabelece como conhecimento coletivo.

Certamente, as histórias míticas indígenas, como conceitos abstratos e conhecimento coletivo, não pertenceriam exclusivamente a determinado grupo ou indivíduo, pois são como traduções de narrativas diversas que se baseiam em memórias, fatos e rumores.

Quanto à realidade indígena diante das tecnologias digitais, é provável que muitos povos indígenas não contem com rede elétrica, mas muitos outros contam. Atualmente

existem 68 aldeias do Xingu utilizando energia solar e muitas aldeias possuem geradores de energia elétrica. Os indígenas que contam com energia elétrica, costumam dominar bem tecnologias digitais e se interessar pelas novidades, muitos deles usam internet, possuem celular, e utilizam redes sociais.

Ainda assim cabe aqui o questionamento levantado pelos criadores do jogo, sobre o quão interessados estariam os Huni Kuin por um jogo eletrônico, quando em algumas de suas aldeias a energia elétrica ainda era escassa. Diante da questão a equipe desenvolvedora do jogo propôs um pacto etnográfico para retribuir a colaboração dos Huni Kuin e suprir demandas das aldeias. A partir disso houve a construção de poços artesianos e encanamento de água com parte da verba adquirida, visto que os Huni Kuin foram coautores do projeto (MENESES, 2017).

A partir deste exemplo podemos concluir que a criação coletiva do grupo de cantadores indígenas, desenhistas, narradores, pesquisadores e equipe técnica concebeu uma obra ao mesmo tempo nova e criativa, que valoriza a tradução cultural através da linguagem dos videogames. O videogame *Huni Kuin: Yube Baiatana* é uma criação inédita, possibilita que o jogador tenha contato com os mitos e histórias do povo Huni Kuin e estabeleça formas inovadoras de conhecer um dos povos indígenas do vasto universo ameríndio.

3. OS SHIPIBO-KONIBO

Povo pertencente ao tronco linguístico Pano, os Shipibo Konibo habitam a região amazônica de planícies em Ucayali, no Peru, mais especificamente entre o vale do rio Ucayali e alguns de seus afluentes. Demograficamente os Shipibo Konibo representam mais da metade do grupo linguístico Pano. Seus habitantes possuem um modo de vida adaptado às atividades produtivas, ao meio ambiente fluvial, e às transformações climáticas da paisagem natural que é formada por rios e bosques.

O povo Shipibo Konibo conta com uma população de aproximadamente 35.000 pessoas, sendo um dos grupos étnicos mais numerosos da Amazônia peruana. Caracterizados por possuir um estilo de vida ribeirinho, a maioria de suas comunidades está localizada nas bacias média, alta e baixa do rio Ucayali, mas alguns povoados se

encontram em Madre de Dios e na bacia de Purús (BELAUNDE, 2009, p. 17). Trata-se de um dos povos mais presentes nos centros urbanos do Peru, especialmente nas regiões da cidade de Pucalpa.

A denominação Shipibo Konibo é utilizada para traduzir as diversas fusões de populações que casaram entre si, após uma queda demográfica drástica que ocorreu como consequência de um choque epidemiológico, causado pela presença europeia na região (COLPRON, 2005, p. 99). A partir disso, as terras que hoje são habitadas por este povo foram demarcadas por aldeias mestiças e outros grupos étnicos.

A região de Ucayali e arredores vem se constituindo ao longo da história como um espaço de intercâmbio cultural, onde a coexistência de povos diversos alimenta a pluralidade e complexidade que possibilita o desenvolvimento da arte indígena Shipibo Konibo. A seguir um trecho onde Belaunde apresenta o que estudos afirmam sobre a ocupação de famílias linguísticas relacionadas aos Shipibo Konibo:

Los estudios arqueológicos históricos indican que los ancestros de los Shipibo-Konibo y de otros pueblos de la familia lingüística pano llegaron en la cuenca del Ucayali hace unos 1 500 a 2 000 años. Han mantenido una ocupación constante en el lugar así como estrechas relaciones con otros pueblos amazónicos vecinos pertenecientes a diferentes familias lingüísticas, como los asháninka, machiguenga y yine, pertenecientes a la familia lingüística arawak, los cocama, pertenecientes a la familia lingüística tupí, y algunos grupos de habla quechua de procedencia andina (Lathrap 1985: 49; Temple 1975: 3; Tournon 2006: 34) (BELAUNDE, 2009, p.17).

Geograficamente Ucayali é composto por terras inundáveis, terras não inundáveis, praias formadas de areia, lagoas e lodo, terraços altos, zonas baixas e úmidas. Os ciclos de estações anuais são fatores determinantes para as atividades produtivas dos Shipibo Konibo. Na estação seca, quando o sol prevalece eles plantam feijão, arroz e amendoim nas praias, também recolhem ovos de tartaruga e praticam a pesca (MORIN, 1998, s.p.).

Dada a variedade de solos, os Shipibo Konibo desenvolveram dois tipos de cultivo, que satisfazem suas necessidades econômicas de subsistência. O primeiro tipo de cultivo se estabelece em curtos períodos e é praticado em terras baixas, o outro tipo de cultivo se estabelece de forma mais permanente em terras altas, sendo a mandioca (*yuca*) e a banana (*plátano*) os cultivos mais importantes para a base alimentar do povo (MORIN, 1998, p. 282).

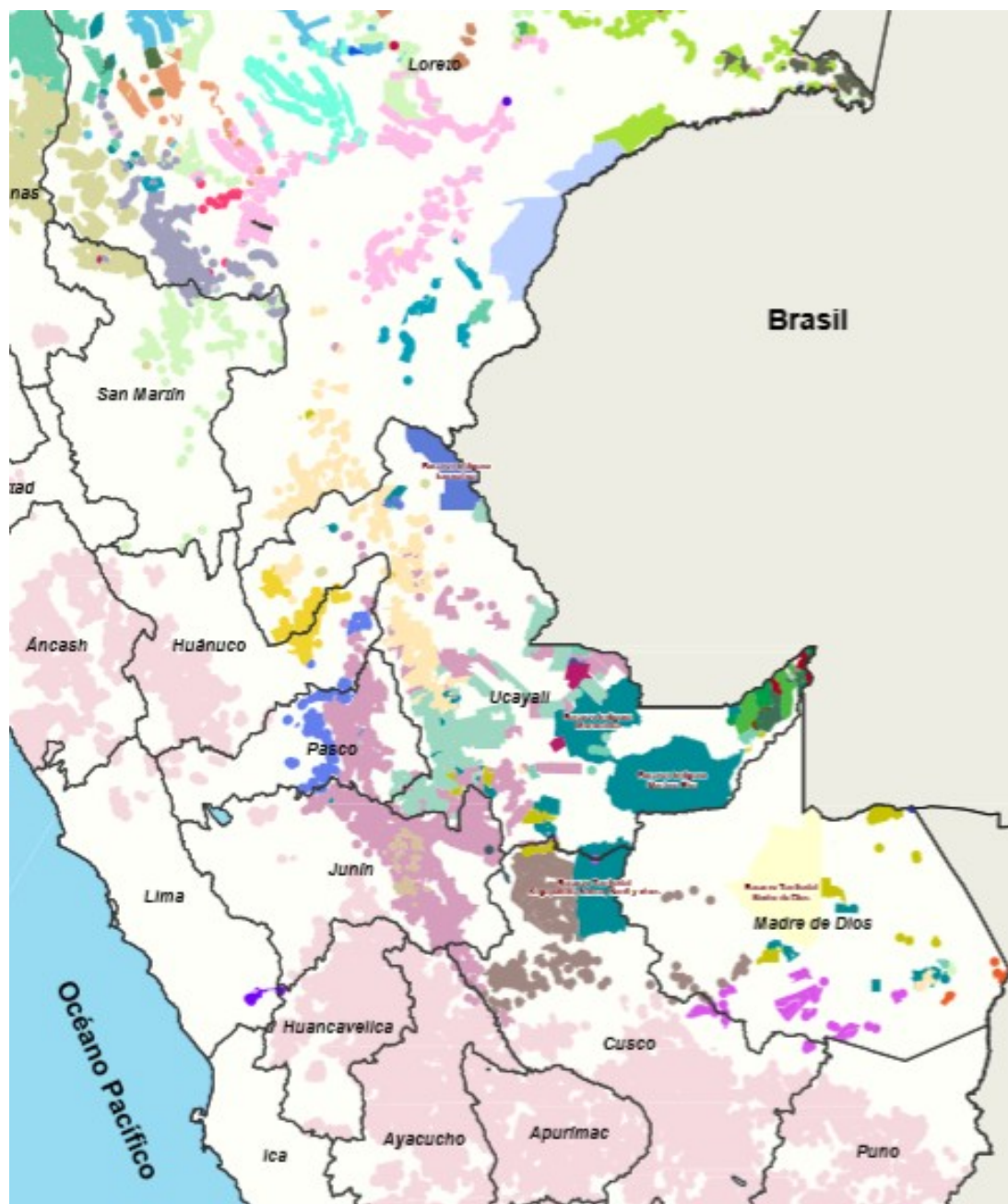


Figura 15: Mapa de povos indígenas no Perú, outubro, 2019. Fonte: <https://bdpi.cultura.gob.pe/busqueda-de-localidades-de-pueblos-indigenas>

O mapa acima mostra as regiões ocupadas pelos Shipibo Konibo, o território habitado por eles é indicado na imagem pela cor bege. Quanto à organização social, os Shipibo Konibo formam uma estrutura bastante complexa de parentesco, mas tradicionalmente o trabalho entre eles é realizado em nível familiar e estabelecido com base na divisão sexual, onde os homens ficam responsáveis pela derrubada e queima de terrenos, e as mulheres responsáveis por capinar, plantar e colher.

Nas últimas décadas, os órgãos de desenvolvimento vêm incentivando trabalhos comunitários na forma de fazendas comunais, principalmente em comunidades que criam gado (MORIN, 1998, p. 284). A pesca, uma atividade tipicamente masculina e individual para os Shipibo Konibo, é praticada cotidianamente e corresponde à maior fonte de proteínas da alimentação deste povo, que possui grande conhecimento sobre a fauna aquática. Já a atividade de caça constitui uma fonte secundária nas comunidades ribeirinhas de Ucayali. Atividade também exclusivamente masculina, a caça pode ser praticada coletivamente entre os homens (MORIN, 1998, p.238).

A divisão de tarefas por gênero costuma ser flexível em relação à produção dos desenhos *kene*. Existem também casos de mulheres entre os Shipibo Konibo que conhecem práticas rituais e podem conduzir sessões xamânicas, situações que serão melhor discutidas mais adiante no texto. Assim como entre os Huni Kuin, a palavra *kene* em Shipibo Konibo significa “desenho” e é utilizada para denominar padrões geométricos feitos manualmente sobre superfícies diversas, como a pele corporal, cerâmicas, telas, e muitas outras bases.

Ao longo dos últimos anos, com o aumento da demanda de produções com *kene*, muitos começaram a praticar o bordado, a pintura e a produção de cerâmicas adornadas com os grafismos para vender. Existe uma grande variedade de trabalhos artísticos produzidos pelos Shipibo Konibo, tanto mulheres quanto homens. Estes trabalhos são apresentados ao longo do texto com exemplos em imagens para que possamos compreender a importância dos grafismos na arte deste povo.

3.1 COMO VIVEM OS SHIPIBO KONIBO

As habitações Shipibo Konibo costumam ser agrupadas em aldeias unifamiliares. As casas geralmente possuem plantas elevadas sobre o solo para que não sejam prejudicadas pelas inundações anuais, e se constituem num espaço multifuncional sem paredes (MORIN, 1998). Dentro das casas as mulheres costumam se ocupar com a produção de artesanatos e também cuidando das crianças presentes na aldeia. Apesar de principalmente as mulheres produzirem artesanatos, alguns tipos de trabalhos, como os esculpidos em madeira, osso e pedra são elaborados pelos homens. Durante a atividade

de artesanato se fabricam pentes, varas, armas de caça e pesca, instrumentos musicais entre outros.

Quanto à confecção de cerâmicas entre os Shipibo Konibo, é exclusivamente feminina. As cerâmicas são decoradas com motivos geométricos de diversas combinações, incluindo motivos provenientes do passado ancestral, que chegaram até a atualidade através da tradição oral.

A figura abaixo dialoga visualmente e formalmente com a tradição da cerâmica marajoara. Suas semelhanças visuais com as cerâmicas produzidas por habitantes da Ilha do Marajó no Pará, se destacam pela técnica detalhada de traçados bem delineados e pelas formas expressivas humanas.



Figura 16: Cerâmica de Angelina Valera Rojas, (PE), 2017. Dimensão: aprox. 120x90x90 cm. Foto da autora. Fonte: Qüenpo de mi madre: Cerâmica Shipibo-Conibo na encruzilhada da História, artigo de Priscila Araujo Paiva, 2017.

Na atualidade, a produção e comercialização de trabalhos adornados com os desenhos *kene* tornou-se uma fonte monetária para as famílias Shipibo Konibo, principalmente no mercado turístico da região amazônica (BELAUNDE, 2009, p.16).

O conhecimento sobre os desenhos com motivos *kene* ficou restrito às mulheres, que empregam os grafismos também em tecidos e pinturas faciais. Os homens acabam dependendo das mulheres para acessar essa arte, pois quando querem decorar suas produções, precisam dirigir-se as mulheres para que estas desenhem os motivos apropriados, só então os homens podem gravá-los nas peças (MORIN, 1998, p. 235). Os motivos *kene*, por permitirem infinitas combinações, podem ser renovados constantemente pelos artistas.

Os grafismos feitos pelas mulheres, de acordo com o pensamento Shipibo Konibo, não são simples expressões plásticas e sim a materialização da energia das plantas de cura. A chamada energia *koshi* é invisível a olho nu mas pode se manifestar durante as visões que ocorrem devido à utilização das plantas medicinais, chamadas de *rao* (BELAUNDE, 2009, p.18).

A ampla categoria *rao* é composta por plantas com diversos tipos de propriedades: existem as psicotrópicas, responsáveis por mudar os estados de consciência daqueles que as ingerem, e há também as plantas tóxicas e venenosas, que são utilizadas durante a caça e pesca. Além destas plantas responsáveis por mudanças comportamentais em humanos, existem plantas tranquilizantes, plantas contraceptivas, as que facilitam a comunicação com os espíritos e de diversas outras propriedades (BELAUNDE, 2009 p.18).

Podemos, então, concluir que entre os Shipibo Konibo o uso de plantas medicinais exerce grande importância em diversas situações. De forma direta o *kene* também pode ser associado às plantas de cura, já que os grafismos são expressões visíveis da energia destas plantas, que fazem conexão com o aspecto estético dos rituais e sessões de xamanismo.

3. 2 O KENE PARA OS SHIPIBO KONIBO

Assim como foi observado para os Huni Kuin, o *kene* possui origem num passado mítico remoto, e está diretamente associado à anaconda primordial - denominada Ronin

pelo povo Shipibo Konibo. O conceito da anaconda primordial ou anaconda cósmica Ronin é fundamental para o simbolismo dos desenhos Shipibo Konibo. No sentido cosmológico, a anaconda é tratada como um ser capaz de se manifestar com inúmeras formas por diversas gerações, sendo portanto a dona de todos os desenhos *kene* (SAYER, 1986, p. 192).

Na arte Shipibo Konibo, a Ronin é apresentada em níveis e formatos diferentes. Nas cerâmicas de barro, por exemplo, a anaconda pode se apresentar enrolada ou disposta de diversas maneiras em forma de grafismos geométricos. Vale ressaltar que, metaforicamente, da mesma forma que o cosmos na visão Shipibo Konibo é rodeado pela anaconda, os vasos de cerâmica também o são.

De forma geral, a própria pele da Ronin também se relaciona diretamente com os desenhos *kene* em termos estilísticos, de maneira que qualquer desenho pode ser considerado *ronin-kene*, ou desenho de Ronin (SAYER, 1986, p. 192). Há diversas maneiras de se produzir desenhos *kene*, e estes podem ser pintados com tinta natural em tiras de madeira ou pincéis; mas existem também técnicas de desenho para tecidos bordados, aplicações em tela, talhados em madeira ou em cerâmica fresca (BELAUNDE, p.15, 2009).

Na imagem abaixo vemos um vaso em cerâmica Shipibo Konibo com mais detalhes. O desenho da anaconda percorre toda a extensão pintada e podemos notar uma figura humana que se funde ao vaso. Os traços do *kene* fazem menção à pintura corporal pois se estendem até a face da figura humana.



Figura 17: Vaso pintado com grafismos, 96 cm x 85 cm., 2010. Proveniente da comunidade Caco Macaya, Alto Ucayali. Coleção Luiza Elvira Belaunde. Fonte: <https://www.bcrp.gob.pe/docs/Publicaciones/Revista-Moneda/moneda-167/moneda-167-11.pdf>

Quanto ao *kene*, este não deve ter seu significado interpretado apenas como representação figurativa, apesar de haver aspectos figurativos nos traços de muitas produções, sendo nomeados com alusão a animais e outras coisas que recordam a forma do grafismo. Essas nomeações variam e não se restringem a significados, ou seja, os traços não são simples representações de algo, ou códigos visuais que designem determinadas representações (BELAUNDE, 2009, p.25).

Os Shipibo Konibo associam os seus grafismos com o conceito de “caminho”, sendo

este um aspecto importante, pois eles compreendem que os traços possuem o poder de criar caminhos por onde os seres viajam, transportam saberes, objetos, e se comunicam desde o microcosmo até o macrocosmo (BELAUNDE, 2009, p. 28).

Belaunde compara o método de desenho Shipibo Konibo a partituras musicais. Segundo ela, mais que uma forma de escritura musical em códigos, o *kene* é uma anotação que ajuda a memória a retê-la, permitindo interpretar a recordação de um canto através de traços ditados pelas plantas contidos num desenho: *“La energía de las plantas inspira y guía al cantante en su “lectura” del kené para interpretar un canto”* (BELAUNDE, p.32, 2009).

Segundo explicações das próprias mulheres Shipibo Konibo, os diferentes nomes dos desenhos variam dependendo da região no Ucayali. A Shipibo Konibo Reshin Wesna afirma que:

Existen “Diseños Arqueados”, que representan las hojas de los árboles y también líneas arqueadas. El “Diseño Recto” representa los árboles que son rectos, este es un diseño antiguo. El “diseño Hueso” representa al hueso de los pescados que están amontonados cuando comemos. Al “Diseño Cola de Alacrán” también se le conoce como diseño arqueado y representa a un alacrán con la cola levantada; el “Diseño Dientes de Piraña” son líneas en zigzag que adornan los bordes de las pampanillas y representan los dientes de una piraña. El “Diseño Araña” representa el enredo de la tela de la araña; el “Diseño de Flores” son pequeños bordados de diferentes colores que representan a las flores que decoran las pampanillas. El “Diseño Cola de Pescado” tiene la forma de un palo con horquilla que representa la cola de un pescado. El “Diseño de Cruz” es elaborado para recordar la muerte de nuestros seres queridos. (Asociación Noi Rao 2006: 93-4) (BELAUNDE, p. 25, 2009).

Além de ser utilizado cotidianamente em utensílios e objetos decorados, o *kene* também recobre itens à venda no mercado de artesanato até mesmo internacionalmente. A seguir temos uma foto da artista Shipibo Konibo Lastenia Canayo e seu tecido pintado com *kene*. O trabalho destaca a repetição de padrões geométricos em duas cores e subtons.



Figura 18: Foto de Luísa Helena Figueiredo Peixoto. Imagem retirada de: *Llamando los colores/ Pecón Quena: maestria e domínio Shipibo Konibo segundo a iconografia e narrativas de Lastenia Canayo*, 2017.

De modo similar aos Huni Kuin, na visão de mundo Shipibo Konibo, os grafismos *kene*, presentes em pinturas corporais, tecelagem, utensílios domésticos e outros objetos, podem ser invisíveis. Estes *kene* invisíveis estão presentes sobre os corpos, quando, através da utilização de plantas com ação psicoativa, o xamã cura os enfermos. Faz parte da cura xamânica examinar ou projetar *kene* invisíveis sobre o corpo do paciente doente. As patologias provocadas pelos espíritos *yuxin* são responsáveis por deixar manchas e sombras patógenas sobre os motivos (MORIN, 1998).

As doenças são vistas como perturbações do equilíbrio causadas por forças espirituais sobre o enfermo, ou sobre um conjunto de pessoas na comunidade (SAYER, 1986). Isso significa que as aflições individuais de um paciente podem influenciar o equilíbrio coletivo, afetando todo o grupo consequentemente. Por esse motivo, os rituais de cura se mostram tão importantes para este povo, parecendo existir relação direta entre a pessoa e a coletividade no que concerne às enfermidades.

Por meio dos cantos, é possível que o xamã recupere os grafismos invisíveis borrados por manchas patógenas. Esses cantos atuam como transposições sonoras de novos grafismos, adquirindo – como já foi mencionado também em relação aos Huni Kuin

– características sinestésicas. Durante o processo, o uso de plantas psicoativas facilita o contato com espíritos que auxiliam a cura do paciente (MORIN, 1998, p.385).

Para os Shipibo Konibo, a força estética dos desenhos *kene* possui efeitos terapêuticos. Quando uma pessoa se encontra sob influência da ayahuasca, esta age como facilitadora do processo de cura, transformando informações de ordem espiritual em elementos estéticos e vice-versa.

A bebida de ayahuasca, produzida a partir da combinação das plantas *Banisteriopsis caapi* com a *Psychotria viridis*, e o piripiri, *Cyperus sp.*, são enteógenos de grande relevância para a cosmologia e arte Shipibo-Konibo, sendo um efeito comum a essas plantas a facilitação de visões dos desenhos.

Também conhecida como “cipó”, a ayahuasca, quando ingerida em contextos ritualísticos, permite que se veja a energia colorida de outras plantas. O cipó retorcido da ayahuasca está diretamente associado à anaconda cósmica *ronin*, que é considerada “dona” da ayahuasca e também das águas, sendo portanto fonte originária de todos os desenhos: “*Se considera que los diseños de la piel de la anaconda contienen en estado potencial todos los diseños de todas las plantas, animales, cosas, espíritus y humanos.*” (BELAUNDE, 2009, p.18).

O piripiri, também chamado de *waste* entre os Shipibo Konibo, assim como a ayahuasca, é considerado como manifestação da anaconda primordial. Diferente da ayahuasca que é ingerida em forma de bebida, o piripiri é aplicado como se fosse um colírio em gotas. Segundo a mitologia Shipibo Konibo, o piripiri se origina a partir das cinzas da anaconda *Ronin*. Essas plantas são utilizadas por homens e mulheres de formas diferentes, para mediar o acesso aos desenhos *kene* (Valenzuela y Valera 2005:64) (BELAUNDE, 2009, p.18).

As mulheres, já desde crianças são ritualmente preparadas para adquirir habilidades de visualizar desenhos para materializá-los sobre os objetos como roupas e cerâmicas. Durante os rituais, são colocadas gotas de piripiri em seus olhos e no umbigo como forma de melhorar suas visões e capacitá-las para captar o *kene* em sonhos e “pensamentos” (*shinan*) (BELAUNDE, 2009, p.18).

Quando te curan en el ombligo el piripiri te hace efecto, al tender la tela te vienen a la mente diferentes diseños como para reproducirlos. Eso no ocurre así no más, es el piripiri que te hace imaginar [...] También hay un piripiri para aplicárselo en los ojos. Este se encuentra en los terrenos inundables, sus hojas tienen diseños semejantes a los que hacemos nosotras,

con puntitos que van formando figuras y trazos. Para aprender a diseñar, se hierva el piripiri y se cura los ojos con su vapor (Agustina Valera, Valenzuela y Valera 2005: 65). (BELAUNDE, p.18, 2009).

Há diferentes tipos de piripiri que são utilizados para efeitos variados. O piripiri utilizado para aumentar a assiduidade das visões, por exemplo, possui alcaloides como princípio ativo responsável pelas propriedades psicoativas, que são também aproveitadas por diversos povos da Amazônia peruana¹³. *“El piripiri es así como el ayahuasca, te hace mirar todo tipo de cosas. Te da inteligencia. Llega a tu mente el conocimiento, hasta sin estudiar”* (Herlinda Agustín, entrevista pessoal *apud* BELAUNDE, 2009, p.40).

Os rituais com piripiri que ocorrem entre as mulheres possuem efeitos parecidos com os rituais onde a ayahuasca é utilizada sobretudo pelos homens, já que ambas as plantas são capazes de manifestar os poderes da anaconda primordial. Segundo Valenzuela y Valera (2005:64 *apud* BELAUNDE 2009), o piripiri se origina das cinzas das anacondas que antigamente eram queimadas, daí surge o que suas avós chamam de piripiri para o desenho, que permite às mulheres se recordarem dos traçados com precisão através de sonhos, pensamentos e imaginação (BELAUNDE, 2009).

Cuando nos curamos los ojos con el piripiri tenemos sueños. Soñamos que estamos en medio de diseños elegantes y resplandecientes. A veces trabajamos con el espíritu del piripiri, de noche. Diseñamos en nuestro sueño. Otras veces vemos a las yacumamas. Esto no ocurre así no más, esto es debido al piripiri con el que nos han curado. El que nos hagan aprender con piripiri no es algo reciente, desde tiempos antiguos tenemos piripiri (Valenzuela y Valera 2005:66 *apud* BELAUNDE, 2009).

13 As variedades de piripiri utilizadas com fins de aprendizagem foram observadas em experimentos de laboratório conduzidas pelo Fields Museu de Chicago, onde foram detectados fungos parasitas (*Criptógama balancia cyperi*) produtores de ergot alcaloides (Tournon 2006: 73; Shepherd 1998 *apud* BELAUNDE, p.18, 2009).



Figura 19: Detalhe de tecido de algodão para uso cerimonial, 1950. Coleção MNCP. Fonte: Arte, ciencia y tradición en diseño Kené, Luisa Elvira Belaunde, 2009.

Na figura acima vemos um tecido pintado com grafismos de traçados finos e também espessos, bastante minuciosos. Vale destacar que, durante a realização dos desenhos *kene*, as mulheres não fazem uso de nenhum instrumento para medir os traços ou corrigi-los, apenas se guiam pelas visões continuamente até finalizar os traços que formam caminhos interligados. As características de proporção espacial, curvas, linhas finas e firmeza do traçado são responsáveis por determinar a harmonia estética visual do trabalho (Belaunde, 2009, p.22).

Como podemos perceber, a arte produzida pelas mulheres Shipibo Konibo se relaciona diretamente às práticas xamânicas realizadas com a utilização da ayahuasca e do piripiri. O poder da anaconda que está presente em ambas as plantas pode ser considerado como responsável por trazer aos xamãs a capacidade de cura por meio do *kene*.

A experiência xamânica, que pode ser também acessada através de sonhos, articula as relações de espaço e tempo entre os Shipibo Konibo. No sentido cosmológico e nos mitos desse povo, o espaço-tempo é cíclico, não linear, isso nos ajuda a entender a noção de passado, presente e futuro como dimensões acessíveis e pertencentes à

experiência xamânica. Talvez o *kene* possa se configurar como um elemento fundamental por se manifestar nessa lógica de espaço-tempo não linear e infinito, facilitando a relação entre o visível e o invisível.

4. KENE SHIPIBO KONIBO E XAMANISMO ATUAL

O xamanismo Shipibo Konibo é muito praticado e conservado nos dias atuais, mesmo com as intimidações históricas de organizações missionárias que tentaram fazer com que os indígenas abandonassem suas práticas. Para este povo, o xamanismo é imbricado com sua visão de mundo, seu sistema de pensamento, seu conjunto de crenças, ritos e concepção de corpo.

Os xamãs, considerados indivíduos com grande sabedoria e poder de cura, possuem a habilidade de se comunicar com espíritos, e de transitar por dimensões de mundo diversas (MORIN, p. 376, 1998). É, portanto, possível definir o xamanismo como um processo de mediação entre a vida social na aldeia e o mundo dos espíritos, pois o xamã é quem potencializa esse processo dinâmico e complexo que permeia momentos de crise coletiva ou individual (SAYER, 1986).

Entre os Shipibo Konibo há quatro formas de exercer o xamanismo. Na primeira tradição praticada, o processo de cura se dá através de ervas medicinais (*ráomis*), processo que geralmente fica sob responsabilidade feminina, e onde tradicionalmente as plantas são utilizadas como tratamento para males e doenças corporais correntes. A segunda tradição, também muito comum, é praticada com a utilização de plantas que carregam substâncias psicoativas (*onánya*). Utilizada como tratamento para enfermidades psíquicas e somáticas, este tipo de tratamento possui associações em relação aos animais, ao espírito das plantas e ao xamã. Essa função é geralmente desempenhada pelos homens, mas as mulheres também podem dar assistência às atividades xamânicas (MORIN, 1998, p. 378).

Na terceira tradição xamânica, também encontrada entre outros povos indígenas da Amazônia peruana, o processo de cura está associado ao uso de tabaco e à utilização de dardos mágicos (*yobé*). Existe também uma tradição menos predominante, onde se tornam bases fundamentais a dieta, a abstinência sexual, o sonho, o transe e a união mística: *“El matrimonio místico de los meráya (xamãs sacerdotes) com el universo*

cósmico de los espíritus” (MORIN, 1998, p.379). Na prática, porém, estas tradições acabam se misturando em mitos e rituais que traduzem as relações entre espíritos e forças da natureza.



Figura 20: Pintura facial de huito (emBelaunde 2009:47; GONZALEZ, Paola. *La tradición del arte chamánico Shipibo-Conibo (amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena*. Bol. Mus. Chil. Arte Precolomb, 2016).

Quanto aos motivos *kene*, visíveis ou invisíveis, sua eficácia terapêutica está diretamente relacionada a questões estéticas. Na imagem acima vemos um exemplo de pintura facial que tem como função proteger aquele que o carrega. Esta característica de proteção está presente em toda as formas de arte visual Shipibo Konibo, é como se estes símbolos, também presentes nos objetos, carregassem poder de beleza, cura e transformação.

Os grafismos precisam apresentar certos padrões de beleza e adequações que os Shipibo Konibo chamam de *quiquin*, elemento que se expressa através dos sentidos olfativo, visual e acústico quando a realização dos desenhos é precisa. Durante as sessões xamânicas, as canções tomam formas geométricas, os desenhos corporais curativos “penetram” o corpo do paciente e apenas quando os grafismos se completam o paciente é curado. Sobre os desenhos corporais curativos Sayer afirma que:

El número de sesiones necesarias para completar un diseño curativo depende de la tenacidad con que el espíritu que provoca la enfermedad lucha contra el diseño. Por lo general, un chamán necesita de tres a cinco tratamientos de aproximadamente unas cinco horas cada uno. Durante ellos el espíritu procura incesantemente manchar o borrar el emergente diseño mediante sus contracanciones malignas y aura dañina” (Sayer, p.197, 1986).

Em alguns casos, quando o destino do paciente é a morte, o xamã percebe através da leitura do desenho, que aquele é considerado um desenho corporal fracassado. Diante disso o xamã deve informar a situação ao paciente logo nas primeiras sessões. Já os tratamentos bem sucedidos são finalizados com uma cobertura protetora chamada *pana*, que impede diversos tipos de contaminações espirituais. Nos casos em que tratamentos posteriores são necessários, o *pana* é retirado com o auxílio de determinadas canções (SAYER, 1986, p.200).

Na criação dos desenhos, durante as sessões de cura ou rituais, a ayahuasca desempenha a função de tornar perceptíveis visões compostas por padrões geométricos simétricos e luminosos, que geralmente são agrupados ou superpostos entre si.

Experimentos em laboratórios mostram que a bebida ayahuasca, composta por *Banisteriopsis caapi* e *Psychodria viridis*¹⁴ cozidas em água, possui efeitos psicotrópicos que surgem a partir da combinação de seus elementos ativos, responsáveis por provocar visões.

As visões, que xamãs Shipibo Konibo descrevem como projeções luminosas, melódicas e flutuantes, podem ser alcançadas com o auxílio de estímulos acústicos. Portanto, podemos dizer que as canções Shipibo Konibo são percebidas de forma visual e as visões de desenhos geométricos de forma acústica. “A este fenómeno se hace frecuente referencia en los textos de canciones chamánicas. Por ejemplo, una medicina puede llamarse “mi canción pintada”, “mi voz, mi vasijita pintada”, “mis palabras con esos diseños”, o bien, “mi diseño resonante” (SAYER, 1986, p.208).

Nas seções de cura, os desenhos podem se manifestar em visões tanto para os homens, quanto para as mulheres, onde os participantes são guiados pelo xamã para viajar ao mundo espiritual e perceber a energia das plantas utilizadas. Durante as

14 Enquanto a *Banisteriopsis caapi* age inibindo a enzima MAO, a *Psychodria viridis* ativa o DMT (di-metil triptamina). Segundo McKenna y Towes (1984), “las propiedades alucinógenas del ayahuasca se deben a la inactivación de la MAO visceral y la facilitación consecuente de la actividad oral de la DMT en el preparado”. Mas experimentos posteriores apontaram a existência de função psicotrópica própria à *Banisteriopsis caapi* (BELAUNDE, p.20, 2009).

sessões, o processo sinestésico se faz presente também na utilização de fragrâncias, que possuem a função de manipular os espíritos, pois estes são atraídos por odores. Essa inter-relação é frequentemente mencionada nas canções, segundo Sayer (1986).

É importante observar que os desenhos-canções são referidos pelos xamãs por suas melodias e não pelas letras, pois em geral as letras variam e são improvisadas de acordo com as situações. Ainda relacionada a questão sinestésica, a música e os desenhos geométricos também se conectam com as danças *nahuarin* e *masha*, que costumam ocorrer em momentos especiais como, por exemplo, em festas:

En la danza nahuarin, algunos hombres están alineados hombro con hombro. En la masha, hombres e mujeres forman un círculo o un óvalo, tomándose de las manos. En ambas danzas, la cabecilla se adelanta jalando a los demás, mientras que todos cantan. A medida que realizan cuadros, círculos, curvas, etc., sin perder su formación lineal o circular, sus huellas “dibujan un diseño (imaginario) sobre el polvo (SAYER, 1986, p. 211).

Quando nos referimos ao xamanismo entre os Shipibo Konibo, é importante atentarmos para a presença de mulheres atuando como xamãs, fato relativamente recente e raro entre povos ameríndios. Existem escritos etnográficos apontando evidências de sua existência, mas, segundo Colpron (2005), estas mulheres ainda são tratadas pela literatura etnográfica como casos de exceção ou são descritas como xamãs de menor importância.

A autora questiona a acuidade de certos registros etnográficos, dada a possibilidade de que muitos deles sejam baseados apenas nas perspectivas dos pesquisadores ocidentais, ou até possam ser resultado de certo desinteresse sobre o tema. Quando se trata de mulheres na função de xamãs, estas são descritas como começando em idade tardia, atuando como xamãs num momento em que não seriam mais consideradas plenas em suas sociedades (COLPRON, 2005, p.25).

Colpron afirma que estas mulheres foram omitidas das etnografias com grande frequência, com base no argumento de que apenas os homens poderiam exercer a função de cura durante as atividades envolvendo ayahuasca, por exemplo. Porém, em seu trabalho de campo, Colpron foi capaz de identificar várias mulheres xamãs, se opondo à determinada perspectiva de pesquisa ocidental.

É implícita, nos discursos criticados por Colpron, a ideia hegemônica de que somente o homem caçador e guerreiro, com características supostamente opostas às da mulher, pode se tornar xamã. Ao mesmo tempo em que o homem possuiria a capacidade

de curar no contexto xamânico, teria também a possibilidade de causar danos à comunidade. Dessa forma persistem categorias que reduzem tanto homens quanto mulheres, o que talvez possa explicar a falta de aprofundamento do tema da presença feminina na atividade xamânica entre os Shipibo Konibo (COLPRON, p.98, 2005).

De acordo com Colpron, entre os Shipibo Konibo, as mulheres não são compreendidas como mais próximas da “natureza” devido às suas funções reprodutivas, pois o ambiente interfere apenas como um terceiro fator. Os gêneros não são dicotomicamente opostos, e desta forma é possível que as mulheres se aperfeiçoem corporalmente para atingir estados superiores no contexto xamânico, pois não existem limitações relacionadas ao gênero (COLPRON, 2005, p.110):

Este último permite uma identificação com os seres da floresta independentemente do sexo do interessado, do que deriva a possibilidade de praticantes femininas. O fato de mulheres xamãs influentes terem sido identificadas em uma sociedade na qual sua presença era omitida, ou mesmo dita inexistente, levanta a possibilidade de encontrarmos um xamanismo feminino de importância comparável em outras partes da Amazônia (COLPRON, 2005, p. 118).

Diante das diferentes perspectivas dos pesquisadores ocidentais, cabe ressaltar que, para o xamanismo Shipibo Konibo, o meio é fundamental para o desenvolvimento dos corpos, tanto das mulheres quanto dos homens. Diante disso, as concepções de corporalidade não podem ser reduzidas às noções ocidentais de que o gênero feminino, por exemplo, seja limitado por sua biologia.

4.1. O *KENE* SHIPIBO-KONIBO NA ATUALIDADE

Ao longo dos últimos anos, vêm emergindo, cada vez mais, novos pintores¹⁵ entre os Shipibo Konibo. Para além das mulheres, os homens surgem incorporando novos estilos às pinturas, combinando o *Kene* com a arte figurativa e pictórica ocidental em seus trabalhos. Apesar de a maioria dos novos pintores serem homens, há também algumas mulheres. É comum a figuração de retratos e paisagens associadas aos mitos, à

15 Segundo a pesquisadora Luisa Elvira Belaunde, os artistas que baseiam suas obras no novo gênero pictórico figurativo são: Robert Rengifo, Roldán Pinedo, Elena Valera, pertencentes à geração da década de 90. Uma outra geração mais recente de jovens pintores está agrupada no Colectivo Barin Bababo e na associação Noi Rao, organizações concentradas na comunidade de San Francisco de Yarinacocha (BELAUNDE, 2009, p.65).

cosmologia e às visões experienciadas pelos artistas. Desse modo, a energia das plantas, representada pela pintura do *kene* surge dentro de novas formas visuais (BELAUNDE, 2009, p. 23), como se vê na figura a seguir.



Figura 21: Elena Valera, *La comunidad Shipibo-Conibo de Cantagallo (Lima)*, 2012, pintura acrílica sobre tecido, 118 cm × 110 cm. Foto: Juan Pablo Murrugarra. Cortesia de MAC Lima. Fonte: <https://doi.org/10.3390/arts9010017>

Com o passar dos anos, ocorreram também mudanças advindas das influências dos povos vizinhos aos Shipibo Konibo, mas, atualmente, as mudanças seguem demandas e oportunidades do mercado de arte indígena. O *kene* se transforma por ser uma arte viva que sempre esteve em processo ao longo do tempo: “Según las mujeres existen modas y, a veces, algunos diseños están más a la moda que otros. Además, explican que las diseñadoras siempre tienen gran curiosidad por conocer los diseños hechos por personas de otros grupos étnicos y están dispuestas a incorporar nuevos trazos” (BELAUNDE,

2009, p. 27).

Na imagem anterior vemos um dos trabalhos de Elena Valera, artista Shipibo Konibo nascida em Pucallpa. Suas pinturas combinam elementos contemporâneos com elementos míticos. Nessa obra em específico, é retratado um ambiente urbanizado, mas grafismos tradicionais podem ser vistos no tapete de um homem, no tecido fabricado por uma mulher sentada no chão, em uma placa no canto esquerdo da imagem e em algumas roupas.

O *kene* Shipibo-Konibo atualmente se apresenta para além da região geográfica peruana. Tanto para os que o produzem, quanto para aqueles que o compram, é reconhecido como elemento de identidade do Perú amazônico e do povo Shipibo Konibo. Por corresponder à transmissão ancestral de conhecimentos e carregar significados de sua cosmovisão, os grafismos *kene* mantêm vivos os antepassados, e permitem atualizações da identidade. O *kene* é também capaz de estabelecer identidades novas em contextos de interação interétnica. Entre as mulheres por exemplo, e o vestuário adornado com grafismos está diretamente ligado à identidade Shipibo Konibo, mesmo na cidade (BELAUNDE, 2009, p.27).

A produção e comercialização de peças decoradas com *kene* entre os Shipibo Konibo fornece uma quantidade significativa de trabalho e renda para muitas famílias em diversas comunidades, sendo os maiores focos de comércio encontrados em Pucallpa, em Rímac e em Lima (BELAUNDE, 2009, p.61).

Algumas mulheres ficam responsáveis por viajar e negociar os valores das peças diretamente com compradores fora das comunidades, enquanto outras ficam responsáveis pelas vendas dentro das próprias comunidades. Existem formas de articulação entre as mulheres dentro de núcleos matrilocais formados por parentes, onde estas atividades permitem que as Shipibo Konibo cubram seus gastos de subsistência e complementem o rendimento da família (BELAUNDE, 2009, p.62).

As mulheres são maioria na atividade de comércio do *kene*, e esse trabalho tem gerado também modificações nas atribuições de atividades por gênero, além de trazer autonomia às mulheres (BELAUNDE, 2009, p.63).

Para além dos trabalhos produzidos por mulheres, ultimamente vem despontando o interesse por uma nova pintura realizada pelos homens Shipibo Konibo, que também aliam técnicas de pintura figurativa ao *kene*. Observa-se ainda a ampliação na quantidade

de exposições nacionais e internacionais, publicações e lançamentos de diversos tipos (BELAUNDE, 2009, p.65). Belaunde apresenta alguns pintores contemporâneos que possuem obras vendidas em galerias e expostas em museus de arte peruanos :

... Jorge Eduardo Eielson, quien arma y pinta sogas retorcidas sobre sí mismas semejantes a la sogá del ayahuasca; Harry Chávez, que utiliza mostacillas para plasmar los circuitos de luz colorida de las visiones de ayahuasca; Charo Noriega, que pinta kené magnificado; y Christian Bendayán, que pinta junto con mujeres shipibo, combinando trazos de su pintura con trazos de kené hechos por ellas (BELAUNDE, 2009, p.67).



Figura 22: Hampi Camayoc o Jesús Misericordioso (2015) Colagem de Autoadesivos sobre acrílico. 1,20 x 1,80 ms

Na figura acima temos um trabalho de colagem de autoadesivos em acrílico do artista Harry Chávez¹⁶ que vive e trabalha em Lima, Peru. O artista trabalha com imagens compostas na arte amazônica, psicodélica, pré-hispânica e na arte popular urbana. Em sua colagem de autoadesivos ele também utiliza materiais como plástico, vidro e contas.

O *kene* e seus motivos associados à ayahuasca no grafismo Shipibo Konibo servem para muitos como grande fonte de inspiração, tanto para artistas nacionais peruanos quanto para artistas do exterior. A exploração de novas fronteiras no contexto do *kene* é um processo que vem ocorrendo crescentemente entre artistas contemporâneos. Há exemplos de obras artísticas que fundem música, palavras escritas, e imagens em vídeo. As obras multimídia podem ser utilizadas para expressar os efeitos sinestésicos dos rituais e das plantas psicoativas.

4.2 PATRIMONIALIZAÇÃO DO KENE SHIPIBO KONIBO

No contexto de produção e circulação dos trabalhos adornados com *kene*, surge o tema da patrimonialização, imbricado à questões de identidade e registro que esta acompanha. Não apenas a venda, mas também a exibição, a fama, a curiosidade despertada, a inspiração de artistas brancos e turistas levaram ao desejo de patrimonialização do *kene*. Em 2008, o *kene* Shipibo Konibo e o uso tradicional de ayahuasca foram declarados patrimônios imateriais do Peru, ressaltando a associação entre a utilização de plantas curativas e a produção de grafismos (BELAUNDE, 2012).

O coletivo de artistas Shipibo Konibo Barin Bababo, que reúne jovens homens das proximidades de Pucallpa, foi responsável por apresentar o pedido de registro ao Instituto Nacional de Cultura do Peru, para a declaração dos desenhos como Patrimônio Imaterial da Nação. Barin Bababo é um coletivo que cria uma arte nova e híbrida, a partir de quadros com desenhos que reúnem conhecimentos femininos e masculinos (BELAUNDE, 2012, p.126).

16 Nascido em 1978 suas exposições solo incluem: Emergência (Lima 2007, Iquitos 2006 e Cusco 2008) e Espiritu Maestro (Lima, 2010). Participou das seguintes exposições coletivas: Poder Verde I (Lima, Buenos Aires 2009); Lo impuro y lo contaminado 3: pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo; (Trienal de Arte Contemporáneo, Santiago do Chile 2009); La Soga De Los Muertos (Lima, 2005) y Playa Belen / Padre Cocha / Koppu (performances com o grupo OIE, Lima). Seus prêmios incluem: 1º prêmio no Concurso Milka Expressions (2003), e 1º prêmio no Concurso Nacional de Pintura, Banco Central de Reserva del Perú (2011). Disponível em: <https://grupoas.com.pe/wp-content/uploads/2016/03/2.2.png>



Figura 23: Sanken Bima, do coletivo Barin Bababo. “Elmer Inuma Pezo-Espacio personal”, 102x121cm.
 Fonte: <https://www.flickr.com/photos/jativina/3908263800/in/photostream/>

O *kene* tem contribuído para tornar a economia indígena cada vez mais monetizada, principalmente através das mulheres que oferecem suas obras à venda. Com estas mudanças, alguns tipos de produção de *kene* mais antigas e tradicionais estão sendo esquecidas por conta da pouca receptividade no mercado.

A imagem acima mostra uma das pinturas do artista Sanken Bima, que faz parte do coletivo Barin Bababo. Podemos notar que a obra se aproxima de um estilo mais figurativo, e reúne elementos oníricos e visionários com alguns grafismos no entorno da tela, talvez aludindo à jiboia.

Para além do movimento mercadológico da arte Shipibo Konibo, há atualmente uma

crescente atividade do que se pode chamar de turismo xamânico, nicho que oferece experiências induzidas pela ayahuasca (*Banisteriopsis caapi* e *Psychotria viridis*). Os desenhos *kene* exercem importante papel nesse processo, tanto por facilitar as visões imateriais durante os rituais, quanto por adornar objetos materiais, sendo a busca pela visão de desenhos imateriais um dos fatores que impulsionam o turismo voltado para a ayahuasca.

Ao adquirirem destaque, os desenhos *kene* passam a responder e corresponder às transformações do mercado de arte. O atual processo de valorização do *kene* tem contribuído para o aumento da diversidade e complexidade visual em objetos e tecidos decorados. Esta valoração intercambial suscitada pelo consumo de arte tem o potencial de reconfigurar as relações entre indígenas nativos e não indígenas (BELAUNDE, 2012, p. 126).

Neste contexto de transformações, quando surge o pedido de patrimonialização, o decreto evidencia a associação entre a ayahuasca e os desenhos Shipibo Konibo, apesar do processo patrimonial da ayahuasca e do *kene* serem apresentados independentemente. Dentre as diferenças nos processos paralelos que ocorre tanto com o *kene*, quanto com a ayahuasca, a primeira é que, no caso do *kene*, a ideia partiu de artistas com a intenção de fomentar e proteger a arte Shipibo Konibo. Já no caso da ayahuasca, o desejo de torná-la patrimônio surgiu de profissionais da saúde com o objetivo de regulamentar sua utilização para pessoas de fora das comunidade.

A patrimonialização do *kene* foi acompanhada de divulgação pública, mas as atividades a ela relacionadas se restringiram apenas a apresentações, exposições, e à publicação de um livro. Belaunde afirma que as exposições não foram levadas às províncias e os livros não foram distribuídos à população Shipibo Konibo.

Existe como problema global, o fato de que nenhuma legislação é capaz de abranger conhecimentos tradicionais e coletivos. Esses conhecimentos acabam sendo considerados pelas legislações nacionais como sendo de domínio público. As leis de patente e propriedade intelectual só protegem invenções que surgiram em datas conhecidas e através das mãos de autores identificáveis. Isto portanto se torna um desafio para aqueles que trabalham com expressões culturais e conhecimentos tradicionais de qualquer povo, incluindo os Shipibo Konibo.

Belaunde problematiza este fato de que direitos autorais, patentes e proteção contra

a pirataria intelectual não foram outorgadas pelo reconhecimento do *kene* como patrimônio.

El recorte presupuestario también ha limitado la aplicación de políticas de fomento de la producción y comercialización. En breve, las consecuencias financieras de la patrimonialización deseadas originalmente por el Colectivo Barin Bababo todavía no se han hecho sentir para la mayor parte de la población indígena (BELAUNDE, 2012, p.137).

A patrimonialização foi baseada na ideia de que o *kene* se caracteriza como referência de elementos que compõem o universo Shipibo Konibo, e como resultado do consumo ritualístico da bebida ayahuasca. Seus desenhos, muito diferentes de representações realistas, apresentam uma cosmovisão amazônica que se manifesta transcendendo seus aspectos decorativos.

O *kene*, como parte estrutural da identidade Shipibo Konibo e de outros povos amazônicos, também se apresenta vinculado a um uso ancestral e terapêutico. E tendo estas características enfatizadas dentro da categoria de patrimônio imaterial, ultrapassa o caráter decorativo.

A patrimonialização do *kene* e da ayahuasca diz respeito à admissão do governo e do povo peruano de que existe transmissão destas práticas culturais ao longo dos tempos, entre os Shipibo Konibo, ou seja, não se trata apenas de salvaguardar uma tradição, mas sim de estabelecer oficialmente um reconhecimento (BELAUNDE, p.130, 2012).

Mas patrimonializar não significa necessariamente congelar e repetir sempre de maneira idêntica. Transformações e desenhos novos estão sempre sendo gerados, e novas variedades de *kene* vêm surgindo ao longo dos anos, em especial nas telas bordadas. Sobre esses novos desenhos, Belaunde afirma que:

Algunos incluyen palabras y figuras de pájaros y flores. Uno de los motivos más populares y de mayor venta, es el “corazón de ayahuasca” muy solicitado por los turistas (ver foto 3). Los cambios también se expresan en el manejo de los colores y la aparición de nuevos productos (bolsas, estuches, cubrecamas, camisas, vestidos, etc.) manufacturados por las mujeres para cautivar al comprador y asombrar a los demás con sus innovaciones. Típicamente, las innovaciones femeninas son concebidas como el resultado de un acto mental de la imaginación o un don de seres espirituales ocurrido durante los sueños. No se trata pues de copiar modelos externos sino de incorporar creativamente una novedad a través de un acto de “pensamiento (BELAUNDE, p.134, 2012).

Dada a infinitude de suas variações e multiplicidade, o *kene* se transforma

constantemente ao longo da história, através do intercâmbio e encontro de diversos povos indígenas pertencentes à mesma família linguística, ou de diferentes famílias linguísticas.

Nos dias atuais, o material utilizado nas produções com *kene* é muitas vezes industrializado e também incorporado pelos Shipibo Konibo, suscitando novos estilos que muitas vezes agradam mais às demandas externas. Sobre as novas pinturas e criações, surgem questões polêmicas, como a da transformação constante do *kene* produzido pelas mulheres. Suas obras tornaram-se motivo de questionamento, talvez em razão da expectativa etnocêntrica de que estes desenhos necessariamente sejam fieis ao conhecimento ancestral e coletivo e não carreguem traços da subjetividade ou inventividade das artistas. Expectativa esta que acaba colocando em segundo plano a criatividade pessoal e individual das mulheres que produzem tais trabalhos.



Figura 24: Kené bordado por Herlinda Agustín (fotografia de Enrique Basurto Carvo, 2006). Fonte: “Revivir a la gente”: Herlinda Agustín, onaya del pueblo shipibo-konibo Elvira Belaunde MUNDO AMAZÓNICO 6(2), 2015 | 131-146 | | ISSN 2145-5074 | <http://dx.doi.org/10.15446/ma.v6n2.54498>

Sobre a questão da criatividade pessoal e individual de artistas Shipibo Konibo, existe o caso emblemático da pintora e xamã shipibo Herlinda Agustín Fernandez. Herlinda é artista e curandeira bastante conhecida por cantar os desenhos e bordados de cura induzidos pelo chá de ayahuasca. Ela chegou a participar de diversas publicações e exposições.

Belaunde conta que Herlinda Agustín foi condenada por alguns antropólogos quando supostamente forjou informações, no intuito de se destacar e se promover em relação às outras pintoras. A autora questiona por que este deveria ser um problema, e argumenta que a qualidade e a beleza das telas e cantos de Herlinda não deveriam ser colocadas em xeque, por um motivo não relacionado diretamente à sua arte.

El caso de Herlinda Agustín, reconocida maestra diseñadora y ayahuasquera, es particularmente notable porque se encuentra en el corazón de una disputa sobre la autenticidad de los datos recogidos por varios estudiosos, incluyendo Gerbhart-Sayer e Illius. Según Herlinda, los diseños plasmados sobre la superficie de los cuerpos y los objetos comparten las cualidades musicales de los diseños inmateriales vistos en visiones de ayahuasca y pueden ser cantados generando un efecto de curación. Sus afirmaciones han sido puestas en duda y las evidencias etnográficas parecen demostrar que, en efecto, la mayoría de las mujeres niega que los diseños materializados por ellas puedan ser cantados (BELAUNDE, 2012, p.136).

A suposição de que Herlinda tenha atraído a atenção pública induzindo os antropólogos ao erro quando discordou a respeito do conhecimento coletivo da maioria das mulheres deve ser colocada em discussão. Na etnografia amazônica, há casos de outros povos onde os desenhos sobre suportes materiais se associam diretamente aos cantos xamânicos (ver Guss 1990 *apud* BELAUNDE, 2012).

La lectura cantada, por así decir, que Herlinda hacía de los diseños respondía a sus experiencias como maestra diseñadora y ayahuasquera y a sus “pensamientos”, es decir su capacidad visionaria, a su relación con las plantas con las que había sido “curada” y gracias a las cuales establecía relaciones con turistas, investigadores y cineastas¹⁴. Si ella usaba sus experiencias para promoverse no sería nada de raro, puesto que la comercialización hace parte de las transformaciones contemporáneas del arte y el chamanismo shipibo-konibo (BELAUNDE, 2012, p.137).

É possível que haja um grande equívoco consequente da interação entre a percepção ocidental científica e o pensamento indígena. Belaunde defende que a tendência à interpretações, característica dos ocidentais, recebe as afirmações de Herlinda como se ela tivesse as mesmas preocupações dos estudiosos ocidentais,

preocupações exclusivamente relacionadas a códigos e ideogramas.

A interpretação dos antropólogos pode ser errônea, se levarmos em consideração a ambiguidade apresentada. Se de um lado busca-se a confirmação de suas hipóteses pré determinadas a respeito da existência de escrituras “secretas”, em contraposição exige-se autenticidade nos conhecimentos coletivos ancestrais, e justamente isso se opõe à característica transformativa que suscita a criatividade do *kene* produzido por estas artistas. (BELAUNDE, 2012, p. 137). Cabe então observarmos as contradições que surgem diante de diferentes perspectivas, considerando o contexto contemporâneo e em constante transformação onde a arte Shipibo Konibo se manifesta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos capítulos que compõem esse trabalho e dos aspectos acima apontados, podemos fazer algumas aproximações e estabelecer contrastes entre os povos Shipibo Konibo e Huni Kuin. A primeira aproximação é referente à jiboia primordial, ser mítico que aparece como elemento de referência principal nos grafismos dos dois povos mencionados.

Entre os Shipibo Konibo os desenhos da jiboia são usados para exercer certa sedução, principalmente sobre os homens. Os grafismos da jiboia se misturam com os cantos trazidos pela bebida ayahuasca, captando a atenção masculina: “as mulheres que sabem perceber desenhos em visões os hipnotizam com a armadilha dos desenhos pintados e bordados em suas saias” (BELAUNDE, 2016, p. 619, *apud* DINATO, 2018). Apesar desta grande similaridade referente à centralidade da jiboia primordial, fonte da criatividade, capaz de curar doenças e equivalente animal da ayahuasca, existe também entre os povos estudados algumas diferenças, e uma delas se refere às imagens por eles produzidas.

Uma das diferenças principais nas imagens se relaciona aos cantos entoados por estes povos em contextos rituais, já que suas melodias e letras são diretamente traduzidas nos desenhos. Os Huni Kuin têm no exemplo do coletivo MAHKU artistas indígenas conhecidos por pintar os desenhos figurativos decorados com grafismos *kene* baseando-se nas letras das canções (DINATO, 2018, p. 112). Já os desenhos Shipibo

Konibo parecem funcionar na direção inversa, transformando-se em canções, em especial no caso apresentado da artista shipibo Herlinda Agustin.

Outra diferença a destacar é que as imagens produzidas pelos Shipibo Konibo costumam ser exclusivamente formadas por grafismos geométricos e delicados, diferentemente dos Huni Kuin, que incluem desenhos figurativos em suas produções. “O processo de “cantar” os desenhos analisados por Brabec de Mori e Silvano de Brabec, sobretudo o praticado por Herlinda Agustin, fazem o caminho inverso do que o MAHKU. Enquanto Herlinda, supostamente, canta os grafismos, o MAHKU pinta os cantos (a partir das “letras” e não da melodia, é importante lembrar)” (DINATO, 2018, p. 112).

A sinestesia, comum a ambos, também é apresentada de formas diferentes entre esses dois povos. Para os Shipibo Konibo, os grafismos podem ser expressos musicalmente, quando se percorre os traços do kene com os dedos, como se esses fossem partituras. Já entre os Huni Kuin a sinestesia expressa ou “traduz” o canto em imagens figurativas, especialmente no caso do coletivo MAHKU e de artistas contemporâneos individuais. Diferentemente dos Shipibo Konibo, os cantos dos Huni Kuin são refletidos nas imagens através de elementos expressos na letra das músicas, e não na melodia. Quanto às representações sinestésicas apresentadas nas chamadas visões, que ocorrem durante rituais com utilização de ayahuasca, estas muitas vezes se apresentam para os Shipibo Konibo através de cores, sons e aromas.

Por outro lado, existem certas características comuns na relação de cantos, experiências sinestésicas e desenhos entre os Shipibo e os Huni Kuin, que surgem refletindo o conjunto de crenças e experiências vividos pelos dois grupos. Essas experiências comuns a ambos podem ser definidas como: “alterações e hiper-agudeza nas percepções, aumento da imaginação, cujo conteúdo é influenciado por expectativas culturais, influência do grupo e das fantasias individuais” (MIKOSZ, 2009, p.50).

Outro elemento comum que devemos destacar é a ideia constante de transformação expressa nos grafismos. Essas transformações ocorrem a partir dos pontos de vista que tomamos diante da imagem. A ideia de transformação constante se aplica à transformação entre os corpos humanos e animais, ou se estender também para os seres sobrenaturais. Esse conceito exprime o pensamento perspectivista, e também as ligações entre os seres vivos numa cadeia de predação, conceito muito mencionado por Lagrou, citada em vários trechos da pesquisa.

A dualidades entre pensamento e ação se revela algo a ser dissolvido, seguindo a lógica temporal da predação e a cosmologia ameríndia. Podemos dizer que, para estes dois povos, arte e medicina estão intimamente ligadas às questões corporais, especialmente através das experiências visuais, táteis e auditivas. Através do corpo, esses povos experienciam a medicina ancestral, expressam conhecimentos e obtêm a cura por meio da vivência artística.

Especialmente a respeito das experiências visuais, Lagrou afirma que, partindo de sua pesquisa com os Huni Kuin: “A visão é concebida como um processo dinâmico, e nunca passivo ou estático. Na produção de desenhos, não se procura fixar o ponto de vista de quem olha” (LAGROU, 2002, p.52). Compreende-se então que, no contexto do povo Huni Kuin, as questões de alteridade e identidade estão atreladas à dimensão estética..

As transformações estéticas operadas tanto nos corpos, quanto nos objetos, possuem o potencial de intervir nos processos mentais do indivíduo, pois assim como a visão e os pontos de vista, as transformações possuem caráter dinâmico. Os grupos Shipibo Konibo e Huni Kuin compreendem que as características estéticas que perpassam suas produções artísticas se relacionam diretamente com seus corpos, assim como o conceito de cura.

Em oposição à cultura ocidental, que se vale de instrumentos e objetos como livros, fotografias, e dispositivos diversos capazes de armazenar memória para guardar e difundir conhecimento; estes povos indígenas transmitem e desfrutam do conhecimento e da memória ancestral a partir do corpo e da dimensão sensível, sobretudo suas experiências sinestésicas, que combinam e misturam sentidos. Também a arte indígena peruana produzida pelo grupo pano Ucayali, Shipibo Konibo, atribui grande relevância às percepções sensoriais e imaginativas. Esses defendem que os desenhos são de suma importância enquanto responsáveis por tornar o corpo humano visível (LAGROU, 2002, p.46).

Assim como as visões ou mirações, a incorporação de imagens e objetos munidos de importância social e simbólica, como vestimentas, acessórios e pinturas acarreta potencialização da agência. Estes elementos munidos de poder são utilizados inclusive pelos líderes indígenas durante a realização dos rituais de cura.

Por fim, ao cabo de nosso trajeto compreendemos as experiências sinestésicas contidas nas articulações de imagens, sons, texturas, cheiros, consistências e danças, entre os povos Shipibo Konibo e Huni Kuin, como mediadoras de relações sociais e cósmicas, como importantes agentes de cura e transformação e ainda como matéria-prima para a construção de identidades.

As artes indígenas criadas ao longo de gerações, entre os povos indígenas aqui mencionados, de um lado são uma forma de continuidade dos conhecimentos tradicionais de seus ancestrais, mas de outro e vêm se transformando ao longo do tempo, chegando na contemporaneidade. Para além do uso de novos suportes, novas matérias primas, de novas formas de registro possibilitadas pelo contato com os bancos, como livros e vídeos, Uma das transformações recentes está na emergência da ideia de criação artística individual, presente, em alguma medida, em ambos os povos estudados. Essa característica se contrapõe e se combina à concepção tradicional indígena de arte coletiva, trazendo à tona a autoria como um conceito ligado à exclusividade e singularidade, no caso de determinados artistas e seus repertórios.

O sistema artístico internacional, desde o início de sua formação, vem refletindo uma visão ocidentalizada e predominantemente europeia, que restringiu a arte e sua história a determinadas noções teóricas norteadoras no discurso acadêmico, na crítica e no circuito expositivo. Mas, na atualidade, a interdisciplinaridade nos estudos e mesmo na produção da arte abre as portas, lentamente, para as artes populares, étnicas, indígenas afro diaspóricas e marginalizadas. Mesmo que até os dias atuais o movimento de arte indígena contemporânea não tenha alcançado grandes proporções em relação aos movimentos artísticos dominantes, dia após dia, os mitos e cosmologias ameríndios passam a ser cada vez mais notados, conhecidos e reconhecidos, tanto no contexto acadêmico quanto fora.

Enquanto no contexto político e social podemos observar certo retrocesso ou estagnação no que tange aos direitos indígenas, no contexto de produção artística dos povos ameríndios, notamos uma crescente onda de interesse e busca por informações no Brasil (DINATO, 2018, p. 23). Vimos o exemplo brasileiro de arte contemporânea durante a colaboração mútua de artistas indígenas Huni Kuin com o artista não indígena Ernesto Neto.

Este caso aqui mencionado sugere uma gama de possibilidades que emergiram em diversas exposições de arte e publicações, onde povos indígenas e não indígenas puderam estabelecer trocas e compartilhar conhecimento entre si. Em situações como as citadas, surge a oportunidade da arte ameríndia e suas tradições se fazerem visíveis, assim como seus conhecimentos e costumes ancestrais.

A presença de rituais com a utilização de ayahuasca no contexto artístico contemporâneo desafia a ideia dual e de oposição a respeito do uso sagrado da bebida e também o uso criativo em contexto artístico. A problemática aqui levantada surge ao percebermos as diferentes formas de utilização da ayahuasca, realizadas por indígenas e não indígenas, suscitando questionamentos sobre as suas abordagens, assim como seu processo constante de ressignificação.

O exemplo de Ernesto Neto mencionado na pesquisa, onde a ayahuasca é utilizada para fins artísticos, se destaca pela fusão do sentido sagrado ao sentido profano que ocorre frequentemente em seus trabalhos. Essa fusão de sentidos e significados contribui para ampliar as possibilidades de interpretação do espectador a respeito da utilização de substâncias psicoativas, e ao mesmo tempo rompe a barreira que separa as práticas antropológicas da arte contemporânea (GOLDSTEIN e LABATE, 2017, p. 461).

Para concluir, fica claro que a comparação entre os dois povos lança diversos questionamentos. Frente a isso se faz necessário lembrar que, até os dias de hoje, grande parcela dos povos ameríndios amazônicos vivem em circunstância de discriminação, violência, conflito e marginalização; principalmente em relação a ameaças externas. Diante destes fatos, a arte indígena contemporânea se destaca pelo potencial de contribuir para que esses povos se façam visíveis, inclusive politicamente, através de suas especificidades culturais, cosmológicas e artísticas, que pouco a pouco, vem sensibilizando as pessoas não indígenas para o reconhecimento de sua arte.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Leandro Leandro Ribeiro do. *Patrimônio cultural e a garantia de direitos intelectuais indígenas: construção de sentido a partir da experiência Huni kuin*. 2014. 182 f. Dissertação (Mestrado em Preservação do Patrimônio Cultural) - IPHAN, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Mestrado_em_Preservacao_Dissertacao_AMARAL_Leandro_Ribeiro_do.pdf>. Data de acesso: 04/02/2020>.

ANDRADE, Ugo Maia & CARVALHO, Maria Rosário. 2014. *Índio, índios. Dicionário crítico das ciências sociais dos países de fala oficial portuguesa*. Salvador: EDUFBA, p. 215-245.

BARTOLOMÉ, Miguel Alberto. 2006. *As Etnogêneses: Velhos Atores e Novos Papéis no cenário cultural e político*. *Mana* 12(1): 39-68, p.39-64.

BAZZO, Juliane. 2007. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: TopBooks. 565 p. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/campos/article/viewFile/18586/13034>>. Data de acesso: 15/10/19>.

BELAUNDE, Luisa Elvira. 2009. *Kené: arte, ciencia y tradición en diseño*. Instituto Nacional de Cultura. Primeira edição, Lima: INC.

BELAUNDE, Luisa Elvira. 2012. *Diseños materiales e inmateriales: La patrimonialización del kene Shipibo-Konibo y de la ayahuasca em el Peru*. *Mundo Amazônico* 3, 123-146. ISSN 2145-5074.

BELAUNDE, Luisa Elvira. DONOS E PINTORES: PLANTAS E FIGURAÇÃO NA AMAZÔNIA PERUANA. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 22, n.3,p. 611-640, dez. 2016.

COLPRON, Anne-Marie. 2005. *Monopólio masculino do xamanismo amazônico: O contra-exemplo das mulheres xamãs Shipibo-Conibo*. 95-128 *Mana*, vol.11, no.1, Rio de Janeiro.

Apr. 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132005000100004&script=sci_arttext&tlng=pt>. Data de acesso: 05/11/19>.

CUNHA, Manuela Carneiro da. 1992. *Introdução à um História Indígena. História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; Fapesp, p. 9-23.

CUNHA, Manuela Carneiro da, CESARINO, 2016. *Políticas culturais e povos indígenas*. (Org.), Editora Cultura academica, p. 219-235.

DINATO, Daniel. 2018. *Os caminhos do MAHKU* (Movimento dos Artistas Huni Kuin) / Daniel Revillion Dinato. Dissertação de Mestrado defendida na Unicamp. Campinas, SP: [s.n.]. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/333131/1/Dinato_DanielRevillion_M.pdf>. Data de acesso: 02/02/2020>.

GOLDSTEIN, Ilana, 2008. Reflexões sobre a arte “primitiva”. *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 279-314, jan./jun. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v14n29/a12v14n29.pdf>>. Data de acesso: 04/02/2020>

GOLDSTEIN Ilana, LABATE, Beatriz, 2017. *Encontros artísticos e ayahuasqueiros: reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e os Huni Kuin*. vol.23, n.3, *Mana*: 437-471.

GOLDSTEIN, Ilana. *Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.68-96, set. 2019. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4304>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4304>.

GONZALEZ, Paola. *La tradición del arte chamánico Shipibo-Conibo (amazonía peruana) y su relación con la cultura Diaguita chilena*. Bol. Mus. Chil. Arte Precolomb., Santiago ,

v. 21, n. 1, p. 27-47, 2016 . Disponível em <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-68942016000100003&lng=es&nrm=iso>. Data de acesso: 01/02/2020>.

GOLDSTEIN, Ilana. Universidade Federal de São Paulo. Revista Modos. v. 3, n. 3 (2019) *Da “representação das sobras” à “reantropofagia”: povos indígenas e arte contemporânea no Brasil*. Ou (MODOS revista de história da arte – volume 3 | número 3 | setembro - dezembro de 2019 | ISSN: 2526 -2963)

IBÃ, Isaias Sales. 2007. *Huni Meka: cantos do Nixi Pae* - Rio Branco: Comissão Pró-Índio, 2007. 110 p. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livro_Huni_Meka.pdf. Data de acesso 27/09/19>.

KAXINAWA, Josias Maná e KAXINAWA, Tadeu Siã. Documentário, 2006: Os Cantos do Cipó (Huni Meka). Disponível em: <<http://lugardoreal.com/video/os-cantos-do-cipo-huni-meka>. Data de acesso: 20/10/19>.

KESINGER, Kenneth M. Kesinger & MORIN, Françoise. 1998. *Cashinahua & Shipibo-Conibo. Monografias traduzidas em: Guía etnográfica de la alta Amazônia*. Editores Fernando Santos & Frederica Barclay, vol.3. Disponível em <https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1377&context=abya_yala&sei-redir=1&referer=https%253A%252F%252Fscholar.google.com.br%252Fscholar%253Fhl%253Dpt-PT%2526as_sdt%253D0%25252C5%2526q%253Dshipibo%252Bconibo%2526oq%253Dshipibo%252Bk#search=%22shipibo%20conibo%22>. Data de acesso: 10/11/19.

LAGROU, Elsje. 2012. *Perspectivismo, animismo y quimeras: una reflexión sobre el grafismo amerindio como técnica de alteración de la Percepción*. Mundo Amazónico, [S.1], v. 3, p. 95-122. ISSN 2145-5082. Disponível em:

<<https://revistas.unal.edu.co/index.php/imanimundo/article/view/32563/33930>. Data de acesso: 17/10/19>.

LAGROU, Elsje. 2018. *Copernicus in the amazon: ontological turnings from the perspective of amerindian ethnologies*. Rio de Janeiro, v.08.01: 133 – 167, jan.– apr. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/sant/v8n1/2238-3875-sant-08-01-0133.pdf>. Data de acesso: 16/10/19>.

LAGROU, Elsje. 2002. *O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade?* *Mana*, v. 8, n. 1, p. 29-61.

LAGROU, Elsje. Revista *USINA*, julho 2015. *Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou*. Disponível em: <<https://revistausina.com/20-edicao/entrevista-com-els-lagrou/>. Data de acesso: 18/10/19>.

LAGROU, Elsje. Verbetes publicados em novembro de 2004. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_\(Kaxinawá\)#Identifica.C3.A7.C3.A3o](https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinawá)#Identifica.C3.A7.C3.A3o). Data de acesso: 17/10/19>.

LAGROU, Els. 2009. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/ Arte. 127p.

MENESES, Guilherme. 2017. *Saberes em jogo: a criação do videogame Huni Kuin: Yube Baiatana*. *GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia*, vol. 2, n. 1, pp. 83-110. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/gis/article/view/129176>. Data de acesso: 14/10/19>.

MIKOSZ, José Eliézer. 2009. *A arte visionária e a ayahuasca: representações visuais de espirais e vórtices inspiradas nos estados não ordinários de consciência (ENOC)*. Florianópolis, Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, p. 22-71.

PAIVA, Priscilla Araujo. 2017. *Quênpo De Mi Madre: cerâmica Shipibo-Conibo na encruzilhada da história*, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes

Plásticas, 26o. Anais do 26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas. p.3202-3217. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro____PAIVA_Priscilla_Araujo.pdf>. Data de acesso: 10/11/19.

PEIXOTO, Luísa Helena Figueiredo. 2017. *Llamando los Colores/ Pecón Quena: Maestria e domínio Shipibo-Konibo segundo a iconografia e narrativas de Lastenia Canayo*. 136 p. Dissertação (mestrado) submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina – Florianópolis, SC. Disponível em: <<http://150.162.242.35/handle/123456789/180911>>. Data de acesso: 05/11/19.

SAYER, Angelika Gebhart. 1986. *Una terapia estetica. Los diseños visionarios del ayahuasca entre los Shipibo-Conibo*. Alemanha: América indígena, 289-213, n. 1, vol. XLVI, 1986.

